

من إحدى الزوايا

يحيى حقي

هذا الرجل



لو كان هذا الرجل حيا ومر بهذا الحشد الضخم من الناس لما تبينه واحد منهم ، ولا همس باسمه لرفيقه وهو يرى وجهه، فلم يكن طلعة للعيـــون ، تحشما وتحرزا من فتنة الخيلاء ، لا غاويا للعدسات المصوبة ، يبادلها الابتسام وان لم يفتر ثغره ، ملتمسا منها التربيت والاقرار والاشهار ، ولو تحدث لما عرفه أحد من صوته ، تجنب أن يذاع ويبصم به على الآذان ، القصد الذى يطيب له هو فى الكلام ، العمل أجدى والنطق نطقه، كيف اذن ، ما السر ــ وهذا من أعجب العجب ــ فى أن هذا الابهام الغفل كله قد تحول فجأة الى ذروة التشخص والتفرد والتحدد حين مر جثمانه وسط الحشــد الضخم ، لم يبق واحد الا بكاه ، لا يعرف متى وأين كان مولده، لمن ينتسب ، من يعاشره ، أب أم اخوة ، كم هم ؟ من يرعاه من أهله ، جدة أم أم أم أخت. أأعزب هو أم متزوج ، هل له اذن أبناء ، كم عددهم ، من خلانه ، ما هو عنوانه ، ما شكل مسكنه ، ما هى عـــاداته ، كيف كان جده ومرحه . ومع ذلك بكاه بكاء صديق على أعز صديق ، رفيـــق العمر ، كم تنزه فى رفقته وضحك ، كم أكل معه وشرب ، ان زالت صورته عن عينيه فهى محفورة فى قلبه ، بل بكاء أم على وحيدها ، ضناها ، شب فى حضنها طفلا ، على ركبتيها صبيا ، ثم خارجا داخلا أمامها شابا فالحا ، تتبدل ملامحه على مراحل العمر وصورته واحدة لوتاه منهــا يوم الحشر

لالتقطته لها من بعيد عينها الواهنة يكفيها خصلة مشعثة فى جمته ، طرف من حنية كتفه ، ندبة تحت قذاله ، نبرة من صوته المخنوق وسط الهدير . عن تحقق لا عن ظن وتخيل رؤيتى لعبد المنعم رياض فى جنازته قد مثل الناس مثول هذا الصديق الحميم وهذا الابن الوحيد ، لا مثول الغريب المحجوب عنهم ، حتى هذا الاسم الشائع المألوف بدا فجأة كأنما هو وقف عليه وحده لا يتسمى به غيره ، ومما زاد فى اللوعة أن الموت خطفه فجأة، لم يبق فيهم واحد الا تملكه احساس بأنه كان على مر الأيام في صحبته ، وأنه انصرف منذ هنيهة عن مجلسه وهو فى أتم صحة ، لا يزال يعلق بيده من مصافحته دفء راحته فاذا بهذا الدفء يراد له قبل أن يتبدد أن يشهد قبلة الوداع على الجبين الطاهر ، احساس بانه هو الذى احتضنه لحظة يلفظ آخر أنفاسه ، هو الذى بلل شفتيه بماء الزهر ، هو الذى أسبل له الجفنين واشه وغسله وكفنه وترحم عليه ووكله لربه ، وسار خلف نعشه لعله يوسده أيضا فى قبره ، كما ينثر الحناء من تحته ينثر الورد من فوقه .

هذا التحول فى عبد المنعم رياض يوم جنازته من الابهام الى ذروة التشخص تلقاه وعانقه تحول مزدوج مطابق فى جموع الشعب الملتف حول جثمانه ، فالشعب كائن مبهم ، غفل ، فاذا به يتشخص ويتمثل فى صورة انسان ، فلم يبق واحد فى هذا الحشد الا كان هو الشعب ، يهتف بلسانه ، ويبكى بدموعه ، زالت الفروق بين السحن والأعمار ، بين الرجال والنساء ، بين الشيوخ والصبيان ، بين الأثرياء والفقراء ، بين من نال حظا من الثقافة ومن لم ينل ، ثم تشخص فى هذا الشعب معنى الوطن ومعنى حب الوطن . ماثلين مثول المرئيات ، لا مثول التصورات المجردة .

ما السر ؟ لأن الشعب رأى فى عبد المنعم رياض كيف يكون المثل الفذ على الشجاعة ، على حمل التبعة ومواجهة الخطر ، على اباء الضيم والمهانة ، على بر الأبناء بأمهم ، أمتهم ، على بذل الروح بذل السماح فداء للوطن ، على الربط بين الجهاد والاستشهاد ، هو الذى رسم له طريقه وأشار له الى غايته ، هو الذى كشف له عن معدنه وجسد له كرامته وفضائله ، واصراره على الصمود للمحنة ، وغسل العار ، على تخطى الهزيمة الى النصر . على الثقة بنفسه . على تكذيب الاستهانة به ودحض الازراء من شانه ، على أن تربة مصر زكية بدم الشهداء ، جيلا بعد جيل ، ان كان هو ثمن عزتها فانها لم تتوان قط عن دفعه . ماذا يظن بها هؤلاء الحمقى ، انها مصباح مضاء منذ آلاف السنين ، ينشر نوره ، قد يعتم زجاجه فى يوم أغبر ولكنه لا ينطفىء . انها جذور ضاربة الى فجر التاريخ ، هيهات أن تقلع ، وحدة أرض وجنس وشعب وايمان ، ثابتة والعالم من حولها يتبدل ، هذا التراكم الحضارى صلبت عليه عظامها لا تتحطم ، لا تقصقصها أسنان ، ستتكسر عليها ، كريمة سخية هى ، مضيافة ، لا عن سفه بل عن سماحة ، فهيهات أن تضام ، كم تخطت من النكسات والمظالم ثم مضت فى طريقها لا تتعثر ، فلن يكون الجديد منها الا كالقديم ، قدوم الأعداء الى أرضها غير مذكور الا باندحارهم عنها ، كذلك القوس الذى فتح اليوم سيغلق ، لن يكون الا عبارة قصيرة مغلوطة تعترض صدق قصتها الحضارية الطويلة ، الا نشازا طارئا يعود بعده لحنها الى ايقاعه الأصيل ، اذا رأوا طيبتها فاياهم أن يخطئوا تفسيرها فيظنوا أنها وهن وضعف ، وان شهدوا ابتسامة لها مأؤها الرضى والترحاب والود فاياهم أن يلحظوا نابا لها أزرق تعرف كيف تضع تحته الثأر ، الى حين ، قد تزداد مرارته وهى تلوكه ولكنها لا تبلعه ، لا بد لها أن تلفظه ، واذا رأوا جهادها اليوم فاياهم ان يحسبوه طارئا ، انه وصية كل جيل مضى الى خلفه ، ليس هناك بلد غيرها يحس أنه يعيش على مرأى من الآباء والأجداد ، لأن آثارهم باقية خالدة .

هذا هو ما قالته لى جنازة عبد المنعم رياض ، رحمة الله عليه ورضوانه .

1

نمطٌ صعبٌ ونمطٌ مخيفٌ

بقلم: محمود محمد شاكر

« قد يكون ذلك ، وقد لا يكون » !

فهل يأذن لي يحيى حقي ، بما أعهده فيه من سماحة النظر ودقة التأمل ، أن أراجعه بعض المراجعة فيما قاله في فاتحة المجلة (عدد مارس ١٩٦٩) ، في شأن صاحب الاسم « المخيف » ، تأبط شرا ، وهو ثابت بن جابر بن سفيان ، (لا ثابت بن ماجد بن سفيان ، كما كتب) ، والذي ركب شعره الدهر قرابة أربعة عشر قرنا (لا اثنى عشر قرنا ، كما قال) ، ثم في شأن جوته شاعر ألمانيا العظيم ، وفي شأن القصيدة التي شاء لها حسن حظها أن يقع عليها بصر جوته (كما قال !) ، فيترجمها ، ثم يراها مختلة الترتيب ، فيقترح لها جوته ترتيبا جديدا ، وفي شأن افتقار القصيدة العربية الى الوحدة ، وفي شأن الشعر العربي عامة والشعر الجاهلي خاصة ، الى شؤون أخرى جاءت في فاتحة المجلة ؟ هل يأذن ؟

وقد وجدته يقول : « لعل منا كثيرين قرأوا قصيدة تأبط شرا ، ان لم يكونوا قد تلقوها بضجر لمشقة اللغة ، أو باستخفاف اما لسذاجتها، واما لتراجع دنياها عن دنيانا ، فانهم تلقوها باعجاب مقتصد ، لأن معانيها تبدو لهم كقطرة من سيل منهمر من الشعر الجاهلي ، فلعلهم الآن حين يقرأونها ، بعد أن انعكست عليها ترجمة جوته ، يرونها تتوهج بجمال فذ متجدد » . أيجد يرجو يحيى حقي أن تسترد هذه القصيدة جمالها وتوهجها من انعكاس ترجمة جوته عليها ؟ أيمزح على عادته أم يجد ؟ لا أدري .

واقتصاد يحيى في كلامه ، على عادته أيضا ، أوقعني في حيرة . فما أدري أيعني بذلك ترجمة جوته في لغته الالمانية ، أم يعني « ترجمة ترجمة جوته الى العربية » ! وعلى حل هذه المعضلة ، يتوقف تحقق ما يرجوه يحيى . فان كان يعني ترجمة جوته الالمانية ، فقد يكون ذلك ، اذا كان قارئها العربي ممن يحسن الالمانية ، ويهزه جمال لغة جوته . ومع ذلك ، فهذا أمر صعب تصديقه، لأن هذا القارىء العربي اذا كان لا يحسن فهم عربية شعراء العرب في جاهليتهم واسلامهم، فلن يغني عنه جوته شيئا، اذا هو عاد الى هذه القصيدة العربية الجاهلية فقرأها . واذا كان هذا القارىء نفسه ممن يحسن العربية ، ويحسن فهم شعرها، فهو عن جوته في غنى ، لأنه سيهتز لها كما اهتز جوته نفسه أو أشد ، . أما اذا كان يعني « ترجمة جوته الى العربية » ، فهذا شيء لا يكون أبدا ! فان كان ، على وجه ما ، فهو أمر مخيف جدا ، لأنه يحدث من حيث يستحيل حدوثه ! ولأن الكلام المنشور في عدد المجلة (مارس١٩٦٩، ص : ٣٤) ، والذي سمى «ترجمة عربية لترجمة جوته الالمانية» ، قد أطفأ اشراق لغة جوته الالمانية وأحالها رمادا ، فهو اذن أحرى أن يترك القصيدة العربية القديمة نفسها فحمة خامدة ميتة ، بلا حياة . أي هي ترجمة بلغت غايتها من الركاكة والسقم .

لم يبق في أيدينا اذن ، الا أن يكون يحيى يغرى القارىء بأن يقع في أسر الوهم المجرد . فما دام جوته ، وهو من هو ، قد اهتز لهذه القصيدة فترجمها ، فهي اذن قصيدة جيدة منتقاة، (على سذاجتها ، وتراجع دنياها عن دنيانا !) ، وعلى قارئها أن يهتز لها ، سواء عليه أفهمها أم لم يفهمها ! أو ليس بكاف أن يكون جوته العظيم قد اهتز لها فترجمها ؟ واذن فالشيء الذي ينعكس على القصيدة العربية القديمة حتى تتوهج بجمال فذ متجدد ، هو اسم جوته نفسه ، لا ترجمة جوته

الالمانية ، ولا ترجمة ترجمته الى العربية ! وهذا أيضا أمر مخيف جدا ٠

وجوته شـاعر عظيم فى لسان قومه ، ولغته الالمانية فى الذروة من الحسن والجمال ، ونحن لا نملك الا أن نكون تبعا لأهل لسانه فى الحكم عليه ، لاجماعهم على براعته وتقدمه ، وعلى جمال لغته فى شعره ٠ فاذا ترجم شعرا من لغة أخرى، فلغته الالمانية بلا ريب فى الذروة ، ليس لنا أن نمارى فى ذلك ٠ ولكن يبقى بعـد ذلك للنظر مجال فى شأن الترجمة : أأحسن أم أساء ؟ أفهم ما يترجمه على وجهه الصحيح أم لم يفهمه ؟ أأخطأ فى التصرف أم أصاب ؟ أأدرك الغاية أم قصر ؟ ولاسيما اذا كان جوته نفسه لم يدع أنه استوحى قصيدة فى لغـة غريبة ، فأنشأ قصيدة تناصيها وتساميها فى لغته هو ، بل الذى قاله مصرحا ، هو أنه لم يزد على أن ترجم القصيدة ، بما للمترجم أحيـانا من حق التصرف فيما يترجم ، لتباعد اللغتين أو الزمانين ٠

وقـد كان من سوالف الأقضية أن سولت لى نفسى ، وأنا فى صدر شبابى ، أن أتعلم الالمانية، من صديق سويسرى (ألمانى) أعلمه العربية ، هو الدكتور روبرت ران ٠ فلما مضى دهر أعلمه ويعلمنى ، أهدانى « الديوان الشرقى » ، وزين لى أن نقرأه معا، فكان مماقرأناه معا هذه القصيدة العربية التى ترجمها جوته الى الالمانية ٠ وعلمت يومئـذ أنه لم يزد على أن ترجم ولم يأت فيها بجـديد ، وأنه وقع فى أخطاء كبـيرة غطى عليها حسن بيـانه فى لغته الالمانية ٠ وتبين لى يومئذ فرق ما بين الترجمة والأصل ، وأظنه كان فرقا عظيم الدلالة على أن الشعر يفقد نفسه اذا ترجم، مهما كانت منزلة المترجم ٠ واستيقنت بعد ذلك كله ، أن جوته نفسه لا يستطيع أن يرى ماترجمه الا ضربا من التفسير لبعض ما تضمنته القصيدة العربية ، لان جوته شاعر محنك ، لا يخطىء هذا القدر من التمييز بين الكلامين ٠

فكان من أعجب العجب عندى أن أجـد يحيى حقى يقـول : « لم يكن هم جوته ترجمة لفظ بلفظ ، بل البحث فى عبقرية اللغـة الالمـانية وأخيلتها ، عن مثيـل لعبقرية اللغة العربية وأخيلتها ٠ وانظر الى وصفه لحياة البادية وسير القوافل ، (وهذا غريب جدا ، اذ ليس فى هذه القصيدة ذكر للقوافل !) كيف رفعه ، مع التزام المطـابقة والصدق ، الى عليـاء من فكر متراكب وخيـال ثرى ، كأن السذاجة (السذاجة مرة أخرى !) بذرة فـجر منهـا جوته كل طاقاتها الكامنة » ، وغفر الله لكاتبه وقارئه ! هذا كلام مرسل على عواهنه ، (أى بغير زمام ولا خطام) ، وفيه من التعسف قدر لا يستهان به ٠ هذا أمر مخيف جدا ، وصعب أن يصدق على ترجمة جوته لهذه القصيدة خاصة ، وهو لم يفعل شيئا مماحمل وزره ٠ وهـذا الرجل العظيم المتـواضع لم يدع لنفسه شيئا من هذا ، فما بالنا ندعيه له نحن ، ورثة هذه القصيدة !! وقد أسلمنى هذا كله الى أسى يجعلنى شديد الضـجر لمشقة هـذا النمط الصعب من التعسف والمبـالغة ، شديد الارتياع لهذا النمط المخيف من التردى فى عبودية الأسماء المتوهجة فى سماء غير سمائى ! وناهيك بهما من داء عيـاء لا شفاء له اذا استشرى ، ولا دواء له الا كبح الجماح ، ومعالجة أمرنا كله بالعقل البرىء من الهوى ، والنظر السليم من التردد والخضوع٠

* * *

وبعد ذلك كله ، لا أجد يحيى قد أخطأ الجادة، بل استقام على الطريق ، ودعانا الى أن نقرأ تراثنا لنفهمه ونهتز له ، كمـا اهتز له الالمانى العظيم جوته ٠ فأثار فى خاتمة مقاله مسائل، منها اختلال ترتيب هذه القصـيدة ، وما اقترحه جوته من ترتيب جديد ٠ ثم ما بناه بعضهم على ذلك من افتقار القصيدة العربية الى الوحدة ، ثم يسأل يحيى فيقول : « كيف اذا صح أنها فتات ، أمدت جوته بخيط استطاع بفضله أن يسلك عليه أبياتها فى ترتيب منطقى ؟ أفتكون قصـيدة تأبط شرا وصلتنا مختلة الترتيب ؟ هل فى القصائد الأخرى التى بين أيدينا ، لو أحسن المرء قراءتها وفهمها ، دلائل على جنـاية الرواية عليها ؟ كيف نظفر ، والقصائد مبعثرة أجزاؤها فى مراجـع عديدة ، بنصـها الأصلى ؟ ما هو المنهج العلمى الواجب اتبـاعه فى هذا البحث ؟ وستبقى هذه الاسئلة تنتظر الجواب عنها » ٠

وهذه الاسئلة هى التى حملتنى على الكتابة ٠ وبعض هذه الاسئلة يتعلق بهذه القصيدة المنسوبة الى تأبط شرا خاصة ، وبعضها يتعلق بالشـعر القديم وروايته عامة ٠ والاجابة عن أمر الشـعر

القديم وروايته عامة ، تحتاج الى تفصيل لا تتسع له مثل هذه المقالة ، فهذا موضوع متشعب لا يحيط به الا كتاب مفرد . ولكن لا بد من كلمة تقال ، قبل الولوج في مداخل البحث عن قصيدة تأبط شرا ، تتضمن بعض الجواب عما سأل عنه يحيى ، وتضع للنظر في ذلك حدودا واضحة .

فالشعر الجاهلي المحض له مشكلة قائمة برأسها ، يشركه في بعضها الشعر في صدر الاسلام . وكلاهما يعتمد اعتمادا يكاد يكون تاما على الرواية المتسلسلة في بوادي الجاهلية وحواضرها ، ثم بوادي الاسلام وحواضره ، الى ان يصل الى عهد رواية العلماء ، وتقييد مايروونه كتابة في بعض الاحيان ، أو املاء على أصحابهم وتلاميذهم أحيانا أخرى . وهذه الفترة واقعة ما بين سنة ١٥٠ قبل الهجرة تقريبا ، الى نحو سنة ثمانين بعد الهجرة ، على وجه التقريب أيضا . وهذه فترة طويلة جدا ، مئتان وثلاثون سنة أو تزيد ، تعرض الرواية المتنقلة عن طريق السماع والحفظ ، لعيوب لا يمكن اتقاؤها .

وينبغي أن يكون واضحا لنا معنى «الرواية» في الجاهلية وصدر الاسلام ، فهي لم تكن صناعة معروفة محددة ، لها رجال معروفون مميزون يتقلدون اسمها ، ويقصدهم القاصدون طلبا لما عندهم من محفوظ الشعر والاخبار ، بل كان أمر «رواية» الشعر والاخبار ، موكولا كله الى فطرة الناس في التلقي ، والتذوق ، والحرص على مآثر الأهل والعشيرة ، وحب التغني في حال الوحدة ، والولوع بالانشاد في سمر الليل ، والتباهي في المواسم والمحافل ، الى كثير مما يحمل الناس في كل زمان ومكان ، على تحفظ الشعر والاخبار ، وعلى انشاد ما يحفظون ، والتحدث بما يدخرون .

وجزيرة العرب أرض متراحبة مترامية ، من حدود الشام شمالا الى أقصى اليمن جنوبا ، ومن أرض العراق شرقا ، الى الحجاز وتهامة غربا ، وهي مساكن قبائل العرب وأحيائهم ، وفيها بواديهم التي يتنقلون فيها من مكان الى مكان ، ويلتقون ويفترقون ، وفيها أيضا حواضرهم وقراهم ، التي يقصدها أهل البادية للتجارة أو للحج ، وفيها أيضا أسواقهم التي كانت تقوم طول السنة ، فيحضرها من قرب منها من العرب ومن بعد . وكان ما يحفظونه من الشعر يتنقل معهم حيث ساروا ، فيأخذ بعض عن بعض ما أنشد ، ويحدث بعضهم بعضا بما سمع أو حفظ .

فكان شعر كل شاعر في قبيلة من القبائل أوحي من الاحياء ، نهبا موزعا بين أهليه وعشيرته ، بين مكثر ومقل ، وحافظ متقن وحافظ متخير لا يستقصي ، وبين راو متتبع لشاعره ، وراو يأخذ بعضا ويخطىء بعضا ، لقلة استقرارهم في ديارهم على حال واحدة من ملازمة بعضهم لبعض . ثم يعرض في خلال ذلك ما يعرض للناس من موت يذهب معه ما حفظ المتقن والمتخير ، ومن نسيان يذهب ببعض ويبقى بعضا ، وعلى هذا مضى أمر الرواية في بادية الجاهلية وحاضرتها ، دهرا طويلا ، بلا كتاب مكتوب في كل حي وفي كل قبيلة .

فلما جاء عصر الرواة العلماء ، الذين انبعثوا من الحواضر الى البوادي ، وكان ذلك في أواخر القرن الاول من الاسلام ، وجعلوا همهم تتبع الشعر والشعراء في قبيلة بعد قبيلة ، وحي بعد حي ، لقوا في رحلتهم رواة مختلفين من أهل البادية ، فسمعوا ، فحفظوا ، أو قيدوا ماسمعوه . فربما سمع الرجل منهم القصيدة من رجل أو رجلين أو ثلاثة من رواة البادية ، بين مكثر منهم ومقل ، وحافظ متقن وحافظ غير متقن ، فتختلف عليه القصيدة في تمامها أو نقصانها ، وتختلف بعض ألفاظها ، ويختلف أيضا ترتيب أبياتها . وربما وقعت له أبيات من قصيدة ، يرويها عن راو من البادية ، قد ذهب أولها وضاع آخرها ، ولم يجد يومئذ من يتمها له ، ولكن يتفق لآخر من العلماء الرواة ، أن يلقى راويا من البادية قد حفظ من هذه القصيدة ما ذهب وضاع عند غيره . وربما اتفق أيضا لأحد العلماء الرواة أن يروى عن البادية شعرا لم يسمعه أحد غيره من العلماء الرواة الذين خرجوا في طلب الشعر ، فينفرد هو بروايته .

والذي لا مرية فيه أيضا أن هذا الشعر الذي خرجوا في طلبه ، تعرض له عوارض لا بد من تقديرها على وجه الاجمال . فقرب عهد الشاعر أو بعده من زمان العلماء الرواة ، له أثر في الرواية . وطول القصيدة أو قصرها ، له أثر آخر . وشهرة الشاعر في قبيلته وغير قبيلته له أثر . وذيوع بعض قصائد الشاعر دون بعض لها

أثر آخر • ورواية شاعر من البادية لشاعر آخر من قومه أو من أخواله أو أعمامه ، غير رواية المتذوق منهم والمتخير • واختلاف حال المنشد من رواة البادية . بين الاقبال والاعراض ، وفى وقت دون وقت ، له أثر أيضا فيما يتلقاه عنه الرواة من العلماء • هذا الى كثير مما يمكن تقديره فى شأن رواة البادية ، وفى شأن من يتلقى عنهم من العلماء الرواة • وفى كتب الادب ودواوين الشعر ، دلائل كثيرة ، تدل على صدق ما حاولت تلخيصه والابانة عنه •

والرواة العلماء أنفسهم ، عرضت لهم عوارض أخرى فيما سمعوه فحفظوه أو قيدوه ، من نسيان لبعض ما حفظوا ، ومن لحوق الضياع أو التلف ببعض ما قيدوه وكتبوه ، ومن اختلاف أحوالهم عند املاء ما رووا على تلاميذهم وأصحابهم ، ومن تباعد الايام أو تدانيها من وقت روايتهم الى وقت املائهم أو انشادهم ، ومن اختصار فى حال ، وافاضة فى حال أخرى ، ومما يعرض للناس من الضن بمايعرفون أحيانا ، والبذل أحيانا أخرى • وعلى قياس ذلك عرض لتلاميذ هؤلاء الرواة عوارض عند الاستملاء من شيوخهم ، أو عند تقييد ما سمعوه منهم أو حفظوه •

فلما جاء زمن انتشار صناعة الورق وتوافره فى الحواضر ، (وذلك فيما بين أواخر القرن الاول من الهجرة ، الى أواخر القرن الثالث ، وهو نحو مئتى سنة أيضا) ، جاء أيضا عصر تقييد الرواية كتابة وتأليفا • ويومئذ كان قد اجتمع للمتأخرين من طبقة العلماء الرواة قدر وافر جدا ، من الشعر الذى انحدر اليهم محفوظا أو مكتوبا ، مرويا عن القدماء من العلماء الرواة ، من بصريين وكوفيين وبغداديين وحجازيين ، باسناد متصل ، مع ما فيه من اختلاف فى روايتهم عمن رووا عنه ، ومع اختلاف تلاميذهم وأصحابهم أيضا فى الذى رووه عنهم • وقد لقيت هذه الطبقة من متأخرى العلماء الرواة ، عنتا شديدا ، فى جمع ما رواه الرواة العلماء القدماء ، وفى تمحيص ما وقع لهم حفظا وانشادا ، أو كتابة وتقييدا ، لتفرق ذلك كله بين البصرة والكوفة والحجاز وبغداد ، ولكثرة ما وقع لهم من المكتوب والمحفوظ ، ولاختلاف ذلك كله اختلافا عظيما ، ولكنهم لم يملوا حتى أدركوا غايتهم فى استقرار أمر رواية شعر الجاهلية وصدر الاسلام •

* * *

وصفة هذه الرواية التى استقرت ، ينبغى أن تكون واضحة كل الوضوح ، حتى لا نقع فى الحيرة عند البحث عن المنهج العلمى الذى ينبغى اتباعه فى أمر الشعر القديم كله • فالقصيدة الواحدة مثلا ، قد رواها عدد مختلف من العلماء الرواة القدماء ، عن رواة مختلفين من رواة البادية ، فى أماكن مختلفة من بلاد العرب ، وفى أحوال يختلف بعضها عن بعض • فاذا قدرنا العوارض التى ذكرناها آنفا ، لم نجد مناصا من أن يلحق هذه القصيدة ضرب أو ضروب من الاختلاف : فيختلف عدد أبياتها زيادة ونقصا ، وتختلف رواية بعض ألفاظها دقة وتساهلا ، ويختلف ترتيب أبياتها تقديما وتأخيرا ، وتختلف نسبتها أحيانا ، فتنسب الى شاعرين أو ثلاثة أو أكثر من ذلك ، من قبيلة واحدة أو من قبائل مختلفة ، بل ربما دخلت فى بعض روايتها أبيات لشاعر آخر على وزنها وقافيتها ، من قبيلته أو غير قبيلته ، على قدر ما يتميز به كل راو من الدقة والضبط ، أو الغفلة والنسيان • هذا الى ضروب أخرى من الاختلاف يطول ذكرها وبيانها •

والعلماء الرواة المتأخرون ، الذين جمعوا دواوين الشعراء ، ودواوين أشعار القبائل ، لم يقصروا فى بيان مواضع الاختلاف التى ذكرناها ، كل على قدر مبلغه من العلم ، وعلى قدر ما تيسر له من الرحلة والرواية ، أو توافر الكتب المدونة ، كما نرى ذلك فيما وصل الينا مطبوعا من الدواوين التى صنعها أبو سعيد السكرى (٢١٢ ــ ٢٧٥ هـ) ، أو ثعلب (٢٠٠ ــ ٢٩١هـ) ، أو ابن السكيت (١٨٦ ــ ٢٤٤هـ) ، أو الطوسى (وهو من أقران ابن السكيت) ، أو الأحول (وهو من أقران هؤلاء أيضا) ، الى عدد كثير جدا قد صنع دواوين جماعة كبيرة من شعراء الجاهلية وصدر الاسلام ، لا يزال بعضها مخطوطا لم ينشر ، وبعضها لم يصل الينا على الوجه الذى ألفه عليه صاحبه ، وبعضها نجد ذكره فى مثل فهرست ابن النديم (توفى فيما بعد سنة ٣٨٥هـ) ، وهو عدد ضخم جدا ، لا نكاد نعرف عنه شيئا الى يومنا هذا •

وضياع هذه الأصول المتقنة التى أعانت على استقرار روايه شعر الجاهلية وصدر الاسلام ، لم يكن وحده هو البلاء الذى أصاب رواية هذا الشعر ، وألحق العيب بمعرفتنا له ، بل حاق به بلاءان آخران : بلاء قديم ، وبلاء محدث . فابتليت أصوله القديمة التى صنعها هؤلاء الرواة العلماء ، بجهلة من النساخ القدماء ، أحدثوا بجهلهم خللا شديدا فى دواوين الشعر ، فأسقطوا اسناد الرواية ، وأسقطوا أيضا اختلاف الرواية المبين فى الاصول ، وأسقطوا نسبة كل رواية الى صاحبها ، وأسقط بعضهم تعليق العلماء القدماء وجرد الشعر منها . وكثير من الدواوين التى وصلتنا ، هى مما دخله تصرف هؤلاء النساخ . فهذا بعض البلاء القديم . أما البلاء الحديث ، فجاء مع عهد المطابع ونشر الكتب مطبوعة ، فقد تولى نشرها من لا يحسن من هذا شيئا ولا يبالى به ، فاختلط الامر اختلاطا شديدا ، ودخل عليها فساد جديد كان حقه أن يستصلح . ولولا بعض ما تولاه المستشرقون من طبع بعضها طبعا مقاربا ، لوفرة ما عندهم من الاصول التى فقدناها ، لازداد الامر فسادا . فلزام علينا الآن أن نعيد بناء ما تهدم ، ونتحرى غاية التحرى جمع هذه الدواوين المفرقة فى أنحاء العالم ، ثم نشر ماتيسر من ذلك نشرا دقيقا ، يرد رواية الشعر القديمة الى قريب من أصلها الذى كانت عليه ، بغير اختصار أو تبديل أو خلط . وقد قام بعض أفاضل زماننا بنشر بضعة دواوين ، تعد خطوة الى هدف كبير يحتاج الى جهود متواصلة حتى نبلغه .

فاذا تم هذا ، أو بعضه ، كان من الممكن القريب أن نزيل الابهام عن كثير من مواطن الابهام، وأن نلم ما تشعث من رواية الشعر وما نفرق من دواوينه ، وأن نضع الموازين القسط التى تعصمنا من الزلل فى الحكم على بناء الشعر الجاهلى ، بأنه مفتقر الى ما يسمونه « وحدة القصيدة » ! وأكثر من يلهج بمثل هذه المقالة فى شعر الجاهلية ، ممن ليس لهم بصر بالشعر ، ولا معرفة لهم بدواوين شعر الجاهلية ، ولم يمارسوا قط عناء البحث عما تفرق فى كتب العربية من هذا الشعر . ومع ذلك ، فليس الامر فى هذا الشعر كله على الصفة التى ذكرناها . فالشعر الذى بين أيدينا اليوم ، مطبوعا كان أو مخطوطا ، فيه عدد لا يستهان به من القصائد التامة البناء ، أو القصائد الطوال التى فقد بعضها ، ولكن بقى منها ما يدل على جزء كبير من بنائها ، ولايستطيع ناظر خبير أن يخطىء فيها صحة البناء الشعرى، وكمال النبض الحى على مر هذه القرون الطوال. وعلة تفشى هذه المقالة الخبيثة فى اتهام الشعر الجاهلى عامة بالتفكك والاختلال ، هى علة العصر الذى صار أبناؤه يتلمسون المعابة لأسلافهم وآبائهم ، فى خبر مطروح ، أو كلمة شاردة ، أو ظاهرة محدودة ، فيبنون على ذلك تعميما فى الحكم ، يتيح لأحدهم أن يشفى ما فى النفس من حب القدح والتردى فى طلب المذمة ، أو أن يتقلد شعار التجديد أو الاغراب ، طلبا للذكر وحبا للصيت .

وكثير من القصائد التى وقفت عليها مختلة البناء فى رواية من روايات العلماء القدماء الثقات، أمكننى بالتقصى والتفتيش ، أن أجمع لها روايات أخرى مختلفة فى المخطوط والمطبوع من الكتب والدواوين ، فصحح بعض هذه النصوص بعضا ، حتى وجدتها قد استقامت على نهج واضح ينفى عنها افتقارها الى صحة البناء ، أو الى ما يسمونه الوحدة . ولكن للتقصى والتفتيش شروط يغفلها كثير من الدارسين، فيما وقعت عليه من الدراسات. فاذا كان الاستقراء والتتبع شرطا لازما لافكاك منه ، فانه لا يغنى شيئا اذا اعتمد على مجرد اثبات فروق الاختلاف . بل لابد من التحرى والتثبت فى سبيل تعليل هذه الفروق تعليلا يعتمد على المراجعة الطويلة لمعانى الشعر ، ولمقاصد الشعراء ، ولاختلافهم فى ذلك واتفاقهم ، مع الحرص على كشف أسباب الاختلاف والاتفاق ، ومع الدقة التامة والأناة عند النظر فى اختلاف ترتيب أبيات القصيدة ، وفى تباين رواية ألفاظها ، فان النظرة العجلى ربما أدت الى تتابع الخطأ ، والى فساد كبير، ربما أتيح لى أن أكشف عن بعضه فى عمل بعض الدارسين ممن زعم أنه يعيد ترتيب قصيدة ظنها مختلة . ومن أهم الشروط التى يسرع الدارس الى اغفالها ، فرحا بكثرة ما جمع وحشد ، هو الترتيب التاريخى للكتب التى استخرج منها هذه الروايات، ثم غفلته بعد عن الترتيب التاريخى لمايتيسر له من نسخ كل كتاب ، ثم ترك التفطن لمايمكن أن يكون

دخل على أصول هذه الكتب فى نسخها المختلفة من زيادة أو نقص أو اختلاف . ثم أضر شيء أن يتعجل فلا ينزل كل كتاب منها منزلته الصحيحة ، بالتحرى فى أمر مؤلفيها ودرجتهم من الاتقان والتجويد ، ثم درجتهم من الثقة بما نقلوا من رواية الشعر .

هذا قدر مختصر جدا ، لايفى بكل ما ينبغى أن يقال فى رواية الشعر الجاهلى ، جعلته جوابا لما سأل عنه يحيى حقى فى آخر فاتحة المجلة ، واتخذته مقدمة للقصيدة التى ترجمها جوته ، والتى نسبت الى تأبط شرا ، ولعلى أستطيع أن أوضح بما أكتب ، كيف يكون المنهج العلمى الواجب اتباعه فى شأن الشعر الجاهلى ، والذى سأل عنه الاستاذ يحيى حقى . ولو خيرت لاخترت غير هذه القصيدة لتطبيق المنهج ، لما سوف تراه من المشقة التى يتعرض لها دارسها .

* * *

أما هذه القصيدة المنسوبة لتأبط شرا ، فليست بأمثل القصائد المفردة التى تعين على بيان قدر كاف مما أشرت اليه آنفا ، ولكنها حسبنا فى الدلالة على الطريق والمنهج . وكل ما يلقاه القارىء من العنت فى تتبع ما سوف أسرده ، فمحمول وزره ، ان شاء الله ، على يحيى حقى ، لأنه هو الذى حملنى على ركوب هذا المركب الوعر . وأول مشكلة معقدة تعرض ، هى مشكلة نسبتها الى صاحبها الذى هو صاحبها . والاستهانة بأمر نسبة الشعر الى صاحبه مضر ، لأنه يدخل الخلط والفساد فى تمييز شاعر من شاعر ، وفى الكشف عن خصائص بنية كل شاعر فى شعره . ولتحقيق النسبة خطر عظيم فى أمر الشعراء المقلين ، وفى أمر الشعراء أصحاب المفردات من القصائد . لأن عبيد الشعر لهم مناهج غير مناهج الذين لم يقولوا الشعر الا فى مواقف بعينها ، أثارتهم فانطلقوا يتغنون به ، وغير مناهج المقلين أصحاب القصائد ذوات العدد . وهذا شيء أرجو أن أكتشف عنه فى غير هذا الموضع .

ونقل النصوص التى وقفت عليها فى نسبة هذه القصيدة ، يطول جدا ، فاختصرته اختصارا غير مخل ، ورتبته ترتيبا يعين على توضيح مشكلة نسبته الى من ينبغى أن تنسب اليه ، وفضلت أن أقدم بين يدى ذلك، بذكر العلماء الذين نسبوها، أو نسبوا بيتا منها أو أبياتا فى كتبهم ، على ترتيب تاريخ مولدهم ووفاتهم ، ليرجع اليه القارىء عند ذكرهم ، دون أن أشير الى ذلك فى كل موضع، وليعرف المتقدم منهم والمتأخر من قريب وبأيسر النظر ، وهم هؤلاء :

ابن هشام (– ٢١٨ هـ) / الجاحظ (١٥٠ – ٢٥٥ هـ) / أبو تمام (١٨٨ – ٢٣١ هـ أو قبلها) / ابن قتيبة (٢١٣ – ٢٧٦ هـ) / ابن دريد (– ٣٢١) / ابن عبد ربه الاندلسى (٢٤٦ – ٣٢٧ هـ) / أبو الفرج الأصفهانى (٢٨٤ – ٣٥٦ هـ) / الخالديان ، أخوان ، توفى أحدهما (سنة ٣٨٠ هـ) والآخر (سنة ٣٩٠ هـ) / الجوهرى (– ٣٩٣ هـ) / المرزوقى (– ٤٢١هـ) / البكرى الاندلسى (– ٤٨٧ هـ) / التبريزى (٤٢١ – ٥٠٢ هـ) / ابن برى (٤٩٩ – ٥٨٢ هـ) / القفطى (٥٦٨ – ٦٤٦ هـ) / البغدادى (١٠٣٠ – ١٠٩٣ هـ) .

* * *

وهذه صفة نصوصها ، مرتبة على نسبتها الى من نسبها اليه هؤلاء العلماء ، جعلتها تيسيرا خمسة أقسام :

(١)

١ – من جرد نسبتها الى تأبط شرا: أبو تمام ، وتبعه الجوهرى .

٢ – من ردد فى نسبتها الى « تأبط شرا) ، على وجه الابهام : الجاحظ فقال ، « قال تأبط شرا ، ان كان قالها » (الحيوان ٣ : ٦٨) .

وقال مرة أخرى :

«وقال تأبط شرا ، (أبو محرز خلف بن حيان الأحمر) ، (الحيوان ١ : ١٨٢) ، وهى زيادة من احدى النسخ ، أما المطبوعة الاولى ، وهى أيضا مطبوعة عن عدة نسخ ، فكان فيها : « وقال ابن أخت تأبط شرا » ، فهذا يرجع عندى أن هذه الزيادة التى وضعها الناشر بين القوسين (وأحسن فيما فعل) ، زيادة أقحمها ناسخ . وأيضا، فانى رأيت الجاحظ فى كتبه حين يذكر «خلفا الأحمر» لايزيد على أن يقول « خلف » ، أو خلف الأحمر ، ولم يرد فى كتاب الحيوان كله الا على أحد هذين الوجهين ، وكذلك فى كتابه الكبير أيضا ، البيان والتبيين ، الا فى موضعين : أحدهما حين حدث عن غيره ، فقال : « قال أبو العاصى : أنشدنى أبو محرز ، خلف بن حيان ، وهو خلف الأحمر، مولى الأشعريين» (البيان ١ : ١٢٩) ، والآخر حين ذكر

عدداً من الخطباء من الرواة والنسابين والعلماء ، فذكرهم جميعا بأسمائهم وأسماء آبائهم وكناهم أحيانا ، فجاء به على النسق فقال : « وخلف بن حيان الاحمر الاشعرى » (البيان ١ : ٣٦١) . فهذا يرجح أيضا أن هذه الزيادة بين القوسين ، من ناسخ أقحمها . ومن أجل ذلك ، أخشى أن يكون الجاحظ فى قوله : « ان كان قالها » ، انما تردد بين نسبتها الى « تأبط شرا » ، وبين نسبتها الى ابن أخت تأبط شرا ، كما كان فى المطبوعة الأولى . ولذلك يسىء جدا من ينقل هذا النص عن هذا الموضع من الحيوان ، ويحذف الأقواس التى أحسن الناشر اذ وضعها ، ثم يبنى على ذلك أن الجاحظ تردد فى نسبتها الى «تأبط شرا» أو الى خلف .

٣ ــ من ردد فى نسبتها الى « تأبط شرا » أو الى غيره ، مصرحا باسمه : ابن دريد ، قال مرة : « قال الشنفرى ، أو تأبط شرا » ، (الجمهرة ١ : ٦٩) ، وقال مرة أخرى : « وأنشدوا بيت العدوانى ، وقال قوم انه لتأبط شرا » (الجمهرة ٢ : ١٦٧) .

= والآخر : البكرى الاندلسى فى كتابه اللآلىء (ص : ٩١٩) فقال : « اختلف فى هذا الشعر ، فقيل انه لابن أخت تأبط شرا ، وهو خفاف بن نضلة ، وقيل انه للشنفرى ، وقيل انه لخلف الاحمر ، وقد نسب الى تأبط شرا » .

(٢)

٤ ــ من نسبها الى « ابن اخت تأبط شرا » ، بلا بيان عن اسمه : الجاحظ ، فى احدى نسخ الحيوان (كما سلف رقم : ٢) = وابن عبد ربه الاندلسى فى العقد (٣ : ٢٩٨/٥ : ٣٤٥) = والبكرى الاندلسى فى معجم ما استعجم (ص : ٧٤٧) والتبريزى فى شرح الحماسة .

٥ ــ من نسبها الى « ابن أخت تأبط شرا » ، وزعم أنه « الهجال بن امرىء القيس الباهلى » ، وهو أقدم العلماء جميعا ، ابن هشام فى كتاب التيجان (ص : ٢٤٦)

٦ ــ من نسبها الى « ابن أخت تأبط شرا » ، وزعم أنه « خفاف بن نضلة » : البكرى الاندلسى (كما سلف رقم : ٣)

٧ ــ من نسبها الى « ابن أخت تأبط شرا » ، وزعم أنه «الشنفرى» : ابن دريد ، فيما نقله عنه صاحب لسان العرب مادة (خلل) = وابن برى فى حاشيته على صحاح الجوهرى ، فيما نقله عنه صاحب لسان العرب (سلع) = والبغدادى فى الخزانة (٣ : ٥٣٢) .

(٣)

٨ ــ من جرد نسبتها الى «الشنفرى» : أبو الفرج الاصفهانى فى الاغانى (٦ : ٨٦) ، ولم يذكرها فى ترجمته

٩ ــ من ردد فى نسبتها الى «الشنفرى» أو الى غيره : ابن دريد فى الجمهرة (٣ : ٢٧٢) ، قال : « وأنشد للشنفرى ، ان كان قاله ، وقيل انها لخلف الاحمر» = والبكرى (كما سلف رقم: ٣) .

(٤)

١٠ ــ من نسبها الى « العدوانى » : ابن دريد (كما سلف رقم : ٣)

(٥)

١١ ــ من نسبها الى « خلف الأحمر » وزعم أنه نحلها « ابن أخت تأبط شرا : أقدمهم ، ابن قتيبة فى الشعر والشعراء (ص : ٧٦٥) ، = وابن عبد ربه فى العقد (٥ : ٣٠٧) ، وكأنه انما نقل ما نقله عن ابن قتيبة وجاء به على وجه التمريض فقال : « ويقال » = والقفطى فى انباه الرواة (١ : ٣٤٨ ، ٣٤٩) ، فى خبر سأشير اليه فيما بعد = والمرزوقى ، والتبريزى فى شرحيهما على الحماسة ، اذ صححا نسبتها الى « خلف » .

١٢ ــ من ردد فى نسبتها الى «خلف الاحمر»: ابن دريد (كما سلف رقم : ٩) = وابن عبد ربه (كما سلف رقم : ١١) والبكرى (كما سلف رقم : ٣) .

* * *

وهذه النصوص المختلفة التى حاولت اختصارها وترتيبها ، من أصعب ضرب وجدته من ضروب الاختلاف فى نسبة شعر الى صاحبه . وتخليص نسبتها الى واحد منهم ، أمر شاق ، قد اختلف فيه المحدثون ، وسلك بعضهم الى ترجيح رأيه مسلكا لا يستقيم كل الاستقامة . ولا يسوغ لى أن أمضى فى سبيل ترجيح نسبة هذه القصيدة الا بعد أن أبرىء ذمتى . فانى اجتهدت مااستطعت فى جمعها ، ولكنى لا أقطع بأن الذى وصلت اليه هو الغاية ، وعسى أن تجد غدا نصوص أخرى ، تزيدنى ثقة بما رجحته ، أو تردنى الى حق أخطأته .

وفى القصيدة ثلاث دلالات عظيمة الخطر فى

تحديد الاختلاف الذى وقع فى نسبتها. فالبيت الثالث والبيت الرابع والعشرون وهما قوله :

ووراء الثَّأْرِ منّى ابنُ أختٍ
مَصِعٌ ، عُقْدَتُه ما تُحَلّ

ثم قوله :

فاسقنيها ، ياسوادَ بْنَ عَمْرٍو
إنّ جِسْمِى بعد خالى لَخَلّ

يدلان دلالة قاطعة على أنها لشاعر يرثى خاله أخا أمه ، الذى طلب ثأره فادركه .

والأبيات الثلاثة (١٨ — ٢٠) ، والتى يقول فى أولها :

فَلَئِنْ فَلَّتْ هُذَيلٌ شَباهُ
لَبِما كان هُذَيلًا يَفُلّ

تدل أوضح الدلالة على أن خاله المقتول ، كان شديد النكاية فى هذيل ، وعلى أن هذيلا قتلته .

والبيت الحادى والعشرون ، وهو قوله :

صَلِيَتْ مِنّى هذيلٌ بِخِرْقٍ
لا يَمَلُّ الشَّرَّ حتى يَمَلّوا

يدل على أن هذا الشاعر قد أوقع بهذيل ، ونال ثأره منهم .

ثم نجد فى القصيدة بيتا ، وهو البيت الرابع والعشرون الذى سلف ، والذى فيه ذكر « سواد ابن عمرو » ، فلو قد أتيح لنا أن نعرف من يكون «سواد بن عمرو» ، وما نسبه ، لكان هذا البيت وحده أحسن دليل يهدى الى معرفة صاحب هذا الشعر ، أو يعين على ترجيح رأى على رأى ، ولكن حسبنا الآن هذه الدلالات الثلاث .

ولهذه القصيدة نسبتان : أولاهما تجعلها جاهلية خالصة ، يدل على ذلك ما تضمنته النصوص التى أثبتها (من رقم : ١ — ١٠) ، والأخرى تجعلها اسلامية خالصة ، صنعها خلف الأحمر ، ثم نسبها الى جاهلى (رقم : ١١ ، ١٢) .

وأقدم من نسبها الى جاهلى ، هو أقدم هؤلاء العلماء جميعا ، وهو ابن هشام فى كتاب التيجان (رقم : ٥) ، نسبها الى « الهجال بن امرىء القيس الباهلى ، ابن أخت تأبط شرا » ، فى خبر طويل جدا (التيجان : ٢٤٣ — ٢٥١) فيه خلط كثير واضح ، وليس فى كتب الثقات ما يؤيده . وكتاب التيجان فيه آفات عظيمة ، وأخباره لا يطمئن اليها أحد من أهل العلم ، والشعر الذى فيه خليط فاسد جدا ، وان كان بعضه صحيح النسبة الى أصحابه ، وبعضه لا تصح نسبته . وابن هشام نفسه كان قليل العلم بالشعر ، حتى لو صحت نسبة كتاب التيجان هذا المطبوع اليه . ونعم ، كان « تأبط شرا » من « بنى فهم بن عمرو ابن قيس عيلان بن مضر » ، و « باهلة » التى نسب اليها « الهجال بن امرىء القيس » هم « بنو مالك بن أعصر بن سعد بن قيس عيلان ابن مضر » ، ولكنى أستبعد أن يكون «الهجال» هو « ابن أخت تأبط شرا » ، لأن ديار باهلة كانت عند مجىء الاسلام باليمامة فى شرقى نجد ، وديار بنى فهم (رهط تأبط شرا) كانت بالحجاز غربى نجد . ويا بعد ما بينهما! وقد زعم كتاب التيجان أن « الهجال » كان رئيسا شاعرا فارسا ، وأظنه لو كان بهذه المنزلة ، وكان معروفا مذكورا ، لما خفى أمره كل هذا الخفاء ، ومن « باهلة » قومه ، كان أعظم رواة العرب « الأصمعى ، عبد الملك ابن قريب الباهلى » فكان حقيقا بان يذكره أو يذكر له خبرا أو شعرا . فهذا كله قادح فى النسبة التى جاء بها مؤلف كتاب التيجان ، وخالف الناس وانفرد بها وحده ، فيما أعلم .

* * *

وأما من نسبها الى « تأبط شرا » الجاهلى ، فهم بين مجرد ومتردد . وأقدم من جرد نسبتها اليه وانفرد بذلك ، وتابعه من تابعه ، هو أبو تمام فى كتاب الحماسة (رقم : ١) ، وكان هم أبى تمام فى الحماسة اختيار جيد الشعر لمعانيه وألفاظه ، ولم يكن من همه تحقيق النسبة . وقد ألف كتاب الحماسة فى مرجعه من خراسان الى العراق ، فقطعه الثلج وهو بهمذان ، عند أبى الوفاء بن سلمة ، فاحضر له ابن سلمة خزانة كتبه ، فألف منها خمسة كتب ، منها كتاب الحماسة ، فعسى أن يكون وقع له هذا الشعر فى كتاب ، فيه مثل ما قال معاصره الجاحظ (رقم : ٢) : « وقال تأبط شرا ،

ان كان قالها » ، فلم يحفل بذلك عند اثبات هذه القصيدة فيما تخيره ، فقال : « وقال تأبط شرا» وقطع ما بعده . يؤيد هذا استقراء ما جاء فى سائر كتاب الحماسة ، وماجاء فى كتاب الوحشيات له أيضا ، من قلة الاحتفال بتحقيق النسبة . فهذا وجه من النظر .

وأما أقدم من تردد فى نسبتها الى « تأبط شرا» فالجاحظ ، ولكنه جاء بتردده مبهمـا ، لم يعين شاعرا ينسبها اليه ، ولم يبين لنـا علة تردده (رقم : ٢) ، وقد استظهرت آنفا فى تعليقى على ما جاء فى كتاب الحيوان ، أن تردده يوشك أن يكون كان ــ فى نسبتها الى « تأبط شرا » أو الى « ابن أخت تأبط شرا » . ووجه التردد عندى ، لو كنت مكانه ، أن أظن أن لو كان الشعر لتـأبط شرا ، وكان المقتول خاله لردد ذلك فى بعض شعره حزنا عليه ، ولجعله علة لكثرة غاراته المعروفة على هذيل ، ولوقع الينا ذرو من خبر فى أيام هذيل وأخبارها وأشعارها ، يذكر فيه خال تأبط شرا ، لأنه كان كثير النكاية فيهم ، كمـا دلت عليـه القصيدة ، ولـا عرف من شدة نكاية تأبط شرا نفسه فى هذيل ، ثم كان ما كان من قتلهم اياه فيما بعد . فهذا وجه ، ووجه آخر هو أنى أجد نسبتها الى تأبط شرا ، أمرا صعبا ، لأن نسجها يخالف كل المخالفة ما وصل الينا من شعره .وهذا أمر دقيق لا سبيل الى الابانة عنه فى هذا الموضع .

* * *

وأما من نسبها الى « الشنفرى » الجاهلى، مترددا أو غير متردد ، فأقدمهم جميعا ابن دريد (رقم : ٣ ، ٩) ، ثم أبو الفرج الاصفهانى (رقم : ٨) ، ثم البكرى (رقم : ٣ ، ٩) ، فلو صح ما ذكره صاحب ديوانه المخطوط ، من أن أم الشـنفرى « كانت سبية فى هذيل بعد » ، وذلك فى مقدمة لاميته المشهورة باسم « لامية العرب » ، فان هذا السبى الذى لحقها ، خليق أن يحمل خال الشنفرى أخا أمه ، على الغارة على هذيل والنكاية فيها، حتى اذا ما قتلته ، جاء ابن أخته الشنفرى فأوقع بهذيل وبلغ منها، والشنفرى يومئذ شاعر معروف مشهور. فهذا وجه ، ولكننا لا نجد له ما يعضده فى أخبار هذيل وأشعارها ، ولا فى الذى وصل الينـا من شعر الشنفرى وأخباره . هذا مع ما أجده أيضا

من بعد بيان هذه القصيدة ، عن بيان الشنفرى فى قصائده التى انتهت الينا ، على قلتها .

وأما من نسبها الى « الشــنفرى » ، وجعله «ابن أخت تأبط شرا» (رقم : ٧) ، فهذا باطل من وجوه ، أشدها : أن صحيح شعر تأبط شرا ، دال على أن الشـنفرى مات قبله ، وأنه رثاه بقصيدة رواها أبو تمـام فى كتاب الوحشيات (رقم : ٢٠٨) ، وأبو الفرج فى الأغانى (٢١ : ٨٩) . هذا على اننا لم نجد فى كتاب آخـر قط : أن الشنفرى كان « ابن أخت تأبط شرا » ، وأول ماوجدناه عند ابن برى ، وهو متأخر جدا، فى القرن السادس الهجرى ، ولم ينقله عن أحد ولم ينسبه الى سابق ، ثم تابعه عليه صـاحب الخزانة فى القرن الحادى عشر . وكأنه خلط بين الاقوال ، اذ رأى الشعر منسوبا الى « الشنفرى »، ومنسوبا الى «ابن أخت تأبط شرا يرثيه» ، ورأى فى القصيدة قوله : « ان جسمى بعد خالى لخل » فقال : « يعنى بخاله تأبط شرا ، فثبت أنه لابن أخته الشنفرى » ، وفعل ابن برى ذلك ردا على الجوهرى (كما سلف رقم : ١) ، حين نسب الشـعر الى تأبط شرا . أما ماجاء فى (رقم : ٧) أيضـا من نسبة مثل هذا الخلط الى ابن دريد ، فى لسـان العرب مادة (خلل) ، فهو تصرف معيب من صاحب لسان العرب ، لأنه نقل نص ابن دريد فى الجمهرة (١ : ٦٩) ، وهو : « وروى البيت المنسوب الى الشـنفرى أو تأبـط شراً » ، فكتب مكانه : «... ابن أخت تأبط شراً» . فهذا شئ لايعتد به.

لم يبق بعد ذلك الا نسبتها الى مجهول هو : « ابن أخت تأبط شرا ، يرثى خـاله تأبـط شرا الفهمى ، وكانت هذيل قتلته » وأقدم من قاله هو ابن عبد ربه الأندلسى (رقم : ٤) = أو نسبتها الى مسمى ، وهو «ابن أخت تأبط شرا ، خفاف بن نضلة ، يرثى خاله ، وكانت هذيل قتلته» وانفرد بهذه التسمية ، البكرى (رقم : ٣ ، ٦) وكلاهما يطابق ماتضمنته القصيدة ، فى دلالتها على أنها لشاعر يرثى خالا له، كان شديد النكاية فى هذيل، ثم قتلته هذيل . وتأبط شرا كان ذلك الرجل ، وكان ذلك مصيره . ويؤيدهما أيضا تردد ذكر « تأبط شرا » فى أيام الهـذليين وأشـعارهم وأخبارهم . وكلاهما أيضا يطابق قول أقدم من زعم أن القصـيدة لخلف الأحمر ، وأنه نحلها

«ابن اخت تأبط شرا» ، وهو ابن قتيبة ، تلميذ الجاحظ (رقم : ١١) . هـذا على أن لم أجد من ذكر « خفاف بن نضـلة » فيما بين يدى من الكتب ، ولكن البكرى الذى قال ذلك ، على تأخر زمانه ، كان جيد التحرى شديد الاستقصاء .

* * *

ثم يبقى أيضا قول ابن دريد : «وأنشدوابيت العدوانى ، وقال قوم انه لتأبط شرا » (رقم : ٣ ، ٦) . فهذا «العدوانى» منسوب الى «عدوان»، و «تأبط شرا» من «فهم» ، «وفهم» و «عدوان» اخوان ، وديارهما واحدة ، فلا يبعد أن يكون هذا «العدوانى» المجهول الاسم ، هو «ابن اخت تأبط شرا » ، ولا يبعد أيضا أن يكون هو « خفاف بن نضلة » الذى ذكره البكرى (رقم : ٣ ، ٦) .

وأنا أميل أشد الميل الى نسبة هذه القصيدة الى « ابن أخت تأبط شرا » ، سمى أم لم يسم ، وكل الدلائل التى ذكرتها ترجح ذلك عندى ، فهى اذن قصيدة جاهلة خالصـة ، وسيأتى بعد ما أضيفه الى هذا ، عند الكلام على القصيدة نفسها .

* * *

وأما نسبتها الى خلف الأحمر ، وأنه نحلها « ابن أخت تأبط شرا » ، فأقدم من نعلمه قال ذلك ، وانفرد به ، وتابعه عليه من تابعه نقلا عنه، فهو ابن قتيبة (رقم : ١١ ، ١٢) . وانفراده بذلك يوجب الحذر ، فانى أجد شيخه الجاحظ كان أولى بذلك ، وأحق بأن يصرح به ، لأنه قريب رأى خلفا وسمع منه ، وروى عنه ، واستشهد فى كتبه بأبيات كثيرة له ، وكان أعلم به من ابن قتيبة ، وهو أشد منه تحريا وضبطا ، ومثل ذلك يقال فى أبى تمـام معاصر الجاحظ . ثم انى رأيت ابن قتيبة نفسه قـد استدل بالبيتين الأخيرين من القصيدة فى كتابه « معانى الشعر الكبير» (ص : ٢١٤ ، ٢٦٠ ، ٩٢٧) ، ولم ينسبهما الى أحد . ولو كان مسـتقرا عنـده أنهما لخلف ، لصرح بذلك ، لانه استشهد فى كتابه هذا أيضا بأبيات من شعر خلف . ولا أدرى لم قال هذه المقالة ؟ ولكنى أظنه قالها اجتهادا ، لم يسمعها من أحد، اذ وجد شيخه الجاحظ يقول مترددا : « وقال تأبط شرا ، ان كان قالها » ، ولم يجد للقصيدة رواية الا عنـد خلف نفسـه ، فأسرع الى هذه المقالة اجتهادا . وسهل له ذلك أن خلفا كان شاعرا مجيدا ، ولكن شعره الذى عرفناه لا يكاد يبلغ هـذه المرتبة من البيان والدقة والجمال . ولا يغرنك ما قال القائلون فى خلف ، من أنه كان يقول الشعر وينحله المتقدمين ، وأنه كان أقدر الناس على قافية ، فان خلفا كان صدوقا ، أثنى عليه جماعة من العلمـاء ، ولم يتهموه ، وحسبك ما قاله الأصمعى ، وما قاله ابن سلام فى طبقـات فحول الشعراء ، وهو ناقد بصير يتحرى الصدق ، وينتخل الاشعار ، قال : «اجتمع أصـحابنا على أن خلفـا كان أفرس الناس ببيت شعر ، وأصدقهم لسانا . كنا لا نبالى اذا أخذنا عنه خبرا ، أو أنشدنا شعرا ، أن لا نسمعه من صاحبه » . فانفراد خلف برواية هذه القصيدة ، وهو بهذه المنزلة من الصدق ، لا يضر . وكثير من أقران خلف فى الرواية ، قـد انفرد برواية شعر كثير ، ومع ذلك لم يكن انفرادهم قادحا فى روايتهم . وهذا باب واسع ، والقول فى صدق خلف أجاد فى تخليصـه أحد أصحـابنا ، وهو الدكتور ناصر الدين الأسـد فى كتابه « مصادر الشعر الجاهلى » .

* * *

أما القفطى ، وما أدراك ما القفطى!! فانه ترجم لخلف فى كتابه انباه الرواة (١ : ٣٤٨) فقال : « كان يبلغ من حذقه واقتداره على الشعر ، أن يشبه شعره بشعر القدماء ، حتى يشبه بذلك على جلة الرواة ، ولا يفرقون بينه وبين الشعر القديم (ياسلام !!) من ذلك قصيدته التى نحلها «ابن أخت تأبط شرا» ، التى أولها : «ان بالشعب الذى دون سلع » . جازت على جميـع الرواة ، فما فطن بها الا بعد دهر طويل بقوله :

خَـبَـرٌ مَا نَابَنَا مُصْمَئِلٌّ

جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيـه الأَجَلُّ

فقال بعضهم : « جل حتى دق فيه الأجل » ، من كـلام المولدين ، فحينئـذ أقر بهـا خلف (وياسلام !! مرة أخرى) . هذا كلام ملفق من كلامين : من كلام ابن قتيبة، ومن كلام أبى عبدالله النمرى ، فانه قال فى تعليقه على الحماسة : «مما يدل على أنها لخلف الاحمر قوله فيها : جل حتى دق فيه الأجل ، فان الأعرابى لا يكاد يتغلغل الى مثل هذا » ، فرد عليه أبو محمد الاعرابى فقال :

« هذا موضع المثل : ليس بعشك فادرجي ! ليس هذا كما ذكره ، بل الأعرابي يتغلغل الى أدق من هذا لفظا ومعنى ، وليس من هذه الجهة عرف أن الشعر مصنوع ، لكن من الوجه الذي ذكره لنا أبو الندى قال : مما يدل أن هذا الشعر مولد ، أنه ذكر فيه سلعا ، وهو بالمدينة ، وأين تأبط شرا من سلع ؟ وانما قتل في بلاد هذيل ، ورمي به في غار يقال له رخمان» ، واعتراض أبي الندى ساقط ، لأن «سلعا» ، اسم لمواضع مختلفة في جزيرة العرب، تجدها في مظانها ومراجعها ، ومنها « سلـع » الذي في ديار هذيل ، وذكره البريق الهذلي في شعر له (أشعار الهذليين : ٧٤٢) .

والقفطي ، كما ترى ، أخفى اسم أبي عبد الله النمري ، وهو من علماء القرن الرابع للهجرة ، وأخذ ما ظن أنه فطن له مما يدل على أن الشعر مولد ، فجابه به خلفا الذي مات في سنة (١٨٠) من الهجرة ، وجعله يقر بأن القصيدة له !! وهذا القفطي ، على كثرة حشده في جرابه ، صاحب (تحف)، فهو الذي أتحفني بالخبر الذي أضحكني طويلا وأضحك الناس معي ، وهو الخبر الباطل عن راهب دير الفاروس ، الذي زعم القفطي أن أبا العلاء المعري نزل بديره «فسمع منه كلاما من أوائل أقوال الفلاسفة ، حصل له به شكوك» !! فصفق لها الحاوي فخرجت من الجراب هكذا : « ان أبا العـلاء أخذ عنه اليونانيات ، فما علوم الأوائل هـذه التي كانت تقرأ في الأديرة تحت حكم الروم ، الا آداب اليونان وفلسفتهم في لغتها الأصلية» !! ولكن ما لنا ولهذا ، فقد فرغنا من القفطي وذيوله في أباطيلنا وأسمارنا القديمة .

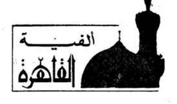
فاجتهاد ابن قتيبة ، وتلفيق القفطي ، لا يعتد بهما ، فالقصيدة اذن هي عندي جاهلية محضة لا مطعن فيها ، وتفصيل القول فيها ، وفيما سأل عنه يحيى ، وفيما ظنه بعض الناس من اختلال ترتيبها ، سيأتي في الكلمة التالية ان شاء الله .



شعر : محمد ابراهيم ابوسنة



ـ السيف لا يحب ساعد الجبان
ـ من قال انني دعيت للطعان
ـ فلتسأل اللسان
لسانك الذي أهاج ذلك الميدان
ـ ما أكذب الانسان
قد كنت غائبا في رحلة الطعام
شغلت بالفتاة والغلام
وآلة الشهور والأيام
وكنت قد نسيت أن في فمي لسان
وعندما رأيت في المنام
بأنني أقول أفصح الكلام
جربت عندما صحوت أن أصيح
ولم أجد سوى الهواء والدخان
وقيل لي لسانك احترق
في عصر صمتك الطويل
خدعتني يا أيها الغراب
ما كان صوتي الذي يصيح
ولا الصليل كان للسيوف
لكنها الحتوف
لكنها الحتوف



نهضة العلوم فى قاهرة الفاطميين

بقلم : د . عبدالرحمن زكى

ليست حضارة شعب من الشعوب مجرد العمائر الضخمة والمعابد الشاهقة والقصور الشامخة ،بل ان حضارته لمجموعة من العوامل والدوافع والمؤثرات والأفكار ، امتزجت جميعها وتألف منها تراث ثقافى راق ، وتفكير علمى متقدم ، بالاضافة الى صفات خلقية يتحلى بها أفراد الشعب وزعامات على قدر رفيع من تفهم عناصر القيادة البشرية التى تؤدى دواما الى الفلاح والتقدم .

فهل كان الشعب المصرى بعد الفتح العربى ومرور قرنين ونصف على اعتناق غالبية أفراده الدين الحنيف على استعداد للدخول فى مرحلة حضارية جديدة بعد المرحلتين المسيحية والفرعونية

يمكن القول بأن العصر الممتد من الفتح العربى لمصر حتى قيام الدولة الطولونية كان مرحلة تهيؤ أو دور التكوين لحضارة اسلامية تنبثق من مجتمع اسلامى مصرى . وقد شاهدت تلك المرحلة انتشار الاسلام واللغة العربية وتدفق الدماء العربية فى هجرات متعاقبة . ونريد أن نتعرف الآن على تحديد الدور الذى لعبه العصر الطولونى فى حضارة مصر الاسلامية بعد أن حقق أحمد ابن طولون لوادى النيل الاستقلال السياسى

لا يمكن التحدث عن الحضارة الاسلامية دون التأكيد على التشريع الاسلامى ونظم الادارة ، وشئون المال ، والقضاء ، والحسبة والنظم الحربية وتركيب المجتمع ونظم المدينة وزى أهلها ،والحياة الاجتماعية ، وما تتطلبه الحياة الراقية من أنواع الفنون ، وأساليب العمارة التى تنبثق من حاجيات المجتمع ، أضف الى هذا .. التعليم عامة ومايتطلبه من معلمين ومربين وفلاسفة ومخططين ، والى جانب التعليم ينهض العلماء بعبئهم فى دعم العلم بوساطة انجازاتهم فى علوم الطب والكيمياء والفزياء والفلك والعلوم الرياضية والهندسية وعلوم النبات والحيوان واكتشاف أسرار الكون .. وتقويم البلدان وعلم الخرائط والموسيقى والغناء،

وسنعرض فى هذا المقال ما حققته مصر فى آفاق العلوم كالطب والكيمياء والفلك والفيزيقا والرياضيات فى يام الفاطميين ، ورأينا أن نمهد بحديث موجز عما أنجزه علماؤها فى أيام دولة آل طولون . ويحق للقاهرة أن تتباهى بما أحرزته من مكانة علمية مرموقة فى حقبتها الفاطمية القصيرة ، اذ كانت القاهرة مبعث هذا التراث .

الطب والرياضيات فى أيام الطولونيين

تقابلنا فى العصر الطولونى بشائر حركة علمية طيبة ، فنلتقى بأحمد بن يوسف بن ابراهيم المعروف بابن الداية وهو يمثل بحق الخطوات التى قطعتها الدراسات التاريخية فى العصر الطولونى.

فقد ألف كتبا فى سيرة ابن طولون وسيرة أبى الجيش ، وكتاب المكافأة الذى يتمثل فيه طابع العصر - عصر الترجمة والنقل من المعارف القديمة على نطاق واسع ، وكتاب « أخبار الأطباء » .

ويتسم كتاب المكافأة وكتبه الاخرى بثقافة واسعة ، فهو كاتب ، وهو شاعر وهو عالم بالهندسة والفلك ، ثم هو ذو نظر ثاقب نافذ يغوص فى صميم المجتمع المصرى . وقد أتاح له اتصاله بالامراء الطولونيين ورجال الدولة والكتاب والفلاحين خبرات اجتماعية واسعة المدى صورت فى كتاب المكافأة . وفى هذا الكتاب اشارات الى انتفاع ابن الداية بالمعرفة الاغريقية وافادته منها . وهو على الخصوص مغرم بأفلاطون معجب بسيرته ويقتبس حكمه (١) .

عاش ابن الداية فيما بين ٨٦٨ و ٩٠٥ م (فى قول آخر ٩٤٢ م) وعمل عدة سنوات كاتم سر لعدة أمراء من آل طولون . ضرب بسهم وافر فى علم الحساب وألف كتابا عن العقود المتماثلة (De similibus archubus) ، وآخر عن النسب ، ويعتبر هذا الاخير من المراجع التى كان لها الأثر فى الفكر خلال العصور الوسطى . ويرجع الفضل الى العلامة ليوناردو البيزى من بيزا) ، وجورد أنوس بوراريوس فى تعريفه الى الغرب .

وذكر ابن الداية فى كتابه المكافاة بأنه صحب رجلا من المسلمين الذين اشتغلوا بالطب واسمه على المتطبب المعروف بالديدان ، وان هذا الطبيب كان حسن المعرفة بكتب أفلاطون ورموزه ومبرزا فى الطب .

ويبدو أن صناعة الطب فى مصر قد أفادت من تقاليد مدرسة الاسكندرية القديمة . ومن حسن الحظ أن البلوى (٢) فى حديثه عن أيام ابن طولون الأخيرة ومرضه وخلافه مع أطبائه أمدنا بأخبار عن صناعة الطب فى مصر ، وقد تبين منا أنها لم تعد وقفا على غير المسلمين . وصحيح أن سعيد بن ثيوفيل (٣) كان الطبيب الذى فضله ابن طولون وأجزل له العطاء وانه كان حاذقا فى صناعته الا أنه يتبين مما ذكره البلوى ان هذا العلم شاع بين المسلمين وهو يشير الى طبيب يسمى الحسن ابن زيرك اشترك فى علاج ابن طولون . وقد شاعت صناعة الطب فى مصر فى ذلك العصر وكثر المشتغلون بها (٤) .

سعيد بن البطريق :

ويقابلنا من الأطباء النصارى الشيقان عيسى ابن البطريق الذى ازدهر فى النصف الاول من المائة العاشرة ، وسعيد بن البطريق وكان طبيبا عارفا بصناعة الطب ، علما وعملا ممتازا فى جزئيات المداواة والعلاج ، بارعا فيها وكان مقامه بمدينة مصر القديمة .

كان سعيد بن البطريق (ت ٩٣٩ م) نابغة وامام عصره ، وهو من أهل الفسطاط ، وكان طبيبا ماهرا فى صناعة الطب نظريا وعمليا ، واشتهر أيضا مؤرخا فقد ألف « نظم الجواهر » . ولد سنة ست وسبعين وثمانمائة ، ولما كانت سنة اثنتين وثلاثين وتسعمائة ، نصب بطريركا على الاسكندرية وسمى أوتوشيوس (أوتيخا) وله من العمر نحو ستين سنة . له مصنف طبى ، وكتاب الكناش فى الأدوية المفردة والمركبة ، عثر الأب بولس على نسختين منه الواحدة بحلب والأخرى بالقاهرة

والمعروف أن كتاب « نظم الجواهر » الذى ألفه لأخيه عيسى طبع فى أكسفورد سنة ١٦٥٨ مع ترجمته الى اللغة اللاتينية بهمة العلامة الانجليزى ادوارد يوكوك ثم نشرته المطبعة الكاثوليكية فى بيروت سنة ١٩٠٦ .

نسطاس النصرانى :

ازدهر فى صناعة الطب فى أيام محمد بن طفج الاخشيد . له رسالة فى البول كتبها الى زيد بن رومان الاندلسى النصرانى ، وله أيضا « كناش فى الطب » .

(١) المكافأة : ص ١٠٤ ، القاهرة ١٣٣٢ هـ/١٩١٤ .
(٢) سيرة ابن طولون : حققها محمد كرد على ص ٣١٩ - ٣٢٣ ، دمشق ١٣٥٨ هـ .

(٣) توفى سعيد عام ٨٩٢ م .
(٤) سيدة اسماعيل كاشف وحسن محمود : مصر فى عصر الطولونيين والاخشيديين ص ١٢٢ - ١٢٣ .

البيمارستان الطولونى

أنشأ أحمد بن طولون بيمارستانا فى سنة ٢٥٩ هـ / ٨٧٢ م فى الفسطاط ، وأنفق عليه ستين ألف دينار ، ولم يكن قبل انشائه بيمارستان بمصر (٥) وقد شيد حمامين لهذا البيمارستان ، أحدهما للرجال والآخر للنساء • ذكر المقريزى(٦) أن ابن طولون شرط أنه اذا جيء بالمريض تنزع ثيابه ويؤخذ ما معه من المال وتحفظ عند أمين البيمارستان ثم يلبس ثيابا ويفرش له ويغدى عليه ويراح بالادوية والاغذية والادوية حتى يبرأ فاذا ما أكل فروجا ورغيفا أمر بالانصراف وأعطى ماله وثيابه • وكان بهذا المستشفى خزانة كتب قيمة فى سائر العلوم • وكان من بين أطباء هذا البيمارستان محمد بن عبدون الاندلسى وسعيد ابن توفيل (٧) ، وشمس الدين محمد بن عبد الله المصرى • وقد أصاب هذا البيمارستان الخراب بعد زوال الدولة الطولونية • وعلى كل حال فقد كان هذا البيمارستان قائما وشاهده المؤرخ المصرى القلقشندى (ت ١٤١٨) • والمعروف أن كافور الاخشيدى بنى بيمارستانا آخر (٨) •

وننتقل بعد ذلك الى عالم فى الرياضيات لمع اسمه فى أخريات المرحلة الطولونية ، ولم تذكر عنه المراجع العربية ما يزيل بعض الغموض المحيط بتاريخ حياته وهو :

شجاع بن أسلم المصرى (أبو كامل) :

ذكر عنه ابن القفطى فى كتابه أخبار العلماء بأخبار الحكماء عبارة موجزة وهى : « وكان فاضل وقته وعالم زمانه وحاسب أوانه وله تلاميذ تخرجوا بعلمه » • علامة بالحساب ، وهو مصرى ظهر بين ٨٥٠ م و ٩٣٠ م أى على أيام الطولونيين وصلت الينا أهم أعماله مترجمة الى اللغتين اللاتينية والعبرية • ولقد استفاد منها ، ليوناردو البيزى (نسبة الى بيزا) ومن تلك المؤلفات : كتاب الجمع والتفريق (القسمة) وهو كتاب يبحث في قواعد الاعمال الاربعة ولا سيما فيما يتعلق بالجمع والطرح • وله أيضا : « كتاب الوصايا بالجبر والمقابلة » الذى قال فيه مؤلفه :

ألفت كتابا معروفا بكمال الجبر وتمامه والزيادة فى أصوله ، وأقمت الحجة فى كتابى الثانى بالتقدمة والسبق فى الجبر والمقابلة لمحمد بن موسى الخوارزمى والرد على المحترف المعروف «بأبن بردة» ولما بينت تقصيره وقلة معرفته بما ينسب الى جده ، رأيت أن أؤلف كتابا فى الوصايا بالجبر والمقابلة » وله أيضا « كتاب الوصايا بالجذور » •

و « كتاب الشامل » وقد يكون هذا الكتاب هو بعينه « كتاب الجبر والمقابلة » (٩) وله « كتاب الكفاية » ، وكتاب مفتاح الفلاح •

وقد أوضح ابن أسلم فى مؤلفاته مسائل كثير حلها بطريقة مبتكرة لم يسبق اليها • واشتهر هذا العلامة المصرى أيضا برسالته فى المخمس والمعشر، وكذلك بكتبه فى الجبر والحساب • وأكد كاربنسكى Karpinisky بأن شجاع كان المرجع لبعض علماء القرن الثالث عشر •

عثمان بن سويد :

وهذا عالم من أخميم (١٠) بالصعيد (بنابوليس) عرف كيميائيا وعاش حوالى عام ٩٠٠ ، ونسبت اليه مصنفات أخرى •

سوق الورق والكتب :

ونختم حديثنا عن المجتمع العلمى على أيام الطولونيين بأنه كان فى زمانهم فى الفسطاط سوق عظيمة للوراقين تعرض فيها الكتب للبيع وأحيانا تدور فى دكاكينها المناظرات والندوات ، وقد كان سوق الكتب هذا تجاه الجانب الشرقى من جامع عمرو بن العاص • أما سوق الكتبيين بالقاهرة

(٥) أشار المقريزى الى بيمارستان فى حى المعافر بالفسطاط ،، شيد فى عهد المتوكل على الله الذى توفي سنة ٢٤٧ هـ / ٨٦١ م ،، وذلك قبل اقدام أحمد بن طولون على بناء بيمارستانه ،، كما أشار ابن دقماق الى بيمارستان آخر كان فى شارع القناديل بالفسطاط .

(٦) الخطط ، ج ٤ ، ص ٢٥٩ • انظر أيضا الدكتور التجانى الماحى : مقدمة فى تاريخ الطب العربى ، ص ١٤٦ ــ ١٤٧ •

(٧) كان من أطباء أحمد بن طولون ولما لم يفلح فى علاجه ذات مرة ضربه بالسياط حتى مات ثم استدعى طبيبا آخر اسمه الحسن بن زيرك .

(٨) القلقشندى : صبح الاعشى ، ج ٣ ص ٣٣٧ •

(٩) قدرى حافظ طوقان : تراث العرب العلمى فى الرياضيات والفلك ، ص ١٣٣ ــ ١٣٥ •

(١٠) كانت لهذه البلدة قبل انتشار الاسلام شهرة فى مصر وعرفت بتقاليدها العلمية ، وكان كثير من أهلها ملمين باللغات الاغريقية والقبطية والعربية .

فقد كانت بين الصاغة والمدرسة الصالحية (الصالح نجم الدين أيوب) • وقد أحدث حوالى : ٧٥٠هـ/١٣٠٠ أو بعد ذلك كما ذكر المقريزى فى خططه (ج ٢ ص ١٠٢) ، وكانت على أيامه مجمعا لأهل العلم يتردد عليها • ولم يكن بائعو الكتب مجرد تجار ، وانما كانوا غالبا أدباء ذوى ثقافة يسعون للذة العقلية من وراء هذه الحرفة التى كانت تتيح لهم المطالعة وتنجذب لدكاكينهم العلماء والأدباء •

التفكير العلمى فى أيام الفاطميين

بلغت مصر ذروة سامية فى حضارة العصور الوسطى على أيام الفاطميين ، فارتقت فيها العلوم والفنون والآداب والعمارة • وفى ذلك العصرلمعت فيها أسماء طائفة من العلماء والادباء والمؤرخين والحكماء والأطباء ، وأخذ الأزهر ودار الحكمة يجدان فى الدراسات ونشر ألوان المعارف عن طريق الحلقات والندوات •

واذا كانت المساجد قامت بجهود مشكورة فى تاريخ المسلمين وحضارتهم ، فان الأزهر منذ تأسيسه (٩٧٢) فى القاهرة المعزية ، نهض بواجب رئيسى ، ليس فى تاريخ مصر فحسب ، بل وفى تاريخ الأمم العربية والشعوب الاسلامية على مر العصور • نهض الأزهر الشريف فى أثناء مراحله المتعاقبة برسالته الدينية والعلمية بنشر أضواء العلم فى أقطار المعمورة ، كما كان العامل الوحيد على الحفاظ على اللغة العربية والثقافة الاسلامية فى عصور التدهور والانحطاط ، كما كان للأزهر أدوار روحية قاوم فيها شتى تيارات الالحاد والانحرافات والمذاهب الهدامة •

كان الأزهر جامعة يقصدها طلاب العلوم الدينية واللغة العربية والثقافات الاسلامية من شتى أنحاء العالم ، كما كان مصدر الدعوة الاسلامية الى مختلف الشعوب • وهو الى اليوم ما زال ملتقى آلاف الطلاب من أنحاء العالم ، كما أنه مصدر مئات العلماء الى مختلف القارات للتدريس والارشاد ولا سيما بعد ما خرب المغول ، بغداد ودمروا مدارسها فى عام ١٢٥٨ ، فازدحمت أروقة الأزهر بالطلاب من السودان وسورية والعراق والمغرب والجزيرة العربية وبلاد الترك والصين والهند والملايو • وكان للأزهر الفضل فيما وصل اليه كثير من أفاضل العلماء فى الشهرة ، سنذكر منهم على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر: أبو عبدالله القضاعى (ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م) الفقيه والمؤرخ وكان أستاذا بالازهر ، وعبد الوهاب الشعرانى المتصوف الجليل (ت ٩٧٣) وأحمد الدردير الذى اشتغل بالتدريس فى الازهر وألف عدة كتب فى الفقه ، وغيرهم كثيرون •

دار الحكمة ـ القاهرة :

وفى القاهرة أسس الخليفة الحاكم بأمر الله عام ٣٩٥ هـ (١٠٠٤) دار الحكمة ، وجعل فيها مكتبة كبيرة فيها آلاف الكتب المنوعة النادرة العزيزة المنال ، والتى امتازت بجودة الخط وجمال التجليد ودقة الزخارف وهى فى شتى العلوم والمعارف : فى الفقه والنحو واللغة والحديث والتاريخ والنجوم والكيمياء والفلسفة والطب وغيرها من كل كتاب عدة نسخ • وفيها المصاحف المذهبة بالخطوط المنسوبة كخط بن مقلة وابن البواب وغيرهما من مشاهير الخطاطين • وقد نقل الحاكم بأمر الله اليها الكثير من كتب قصره ومن خزائن قصور الامراء ما يقدر بستمائة ألف مجلد • وقد بلغ عدد كتب دار الحكمة بعد هذا ـ مليون وستمائة ألف مجلد ولم يكن فى جميع بلاد الاسلام داركتب أعظم منها •

وكان الحاكم بأمر الله يشرف بنفسه على الحركة العلمية التى كانت فى دار الحكمة وتجرى بحضرته المناظرات والندوات الدينية والعلمية •

وسار الخلفاء الفاطميون على طريقة الحاكم ، فضاعفوا أوقافها وصرفوا عليها بسخاء • وذكر المقريزى أن ماكان ينفق عليها ٢٥٧ دينارا فى السنة ، ولعل هذا المبلغ هو الذى كان يصرف عليها فى أواخر أيامها •

وكانت دار الحكمة من أهم المراكز التى قامت بنشر مذهب الشيعة الفاطمى فى شمال أفريقيا والشام وبلاد الجزيرة ، وتخرج منها أعلام المذهب ومجتهدوه الذين خدموا الفواطم وأمدوا المكتبة الفاطمية بشتى كتب الفقه والعلم التى تعزز مذهبهم •

بقيت الدار عامرة بمجالسها العلمية حتى عام ١٠٦٨م ، فأصابتها نكبة طوحت بكثير من كتبها النفيسة • وذلك أن الخليفة المستنصر بالله

(١٠٢٥ ـ ١٠٩٤) كان ضعيفا ، وأهمل أمور البلاد ، فثار عليه الجيش بقيادة ابن حمدان عام ١٠٦٨ وأجبروه على بيع كنوزه ومتاع قصوره لسد حاجتهم ، وامتدت أيدى الجيش الى خزانة كتب دار الحكمة ، فاقتسم القادة المصاحف المحلاة بالذهب والفضة ، ثم فرقوا كتب دار الحمة وحملوا منها عدة أحمال الى الاسكندرية وبينما كانت فى الطريق سطا عليها بعض العربان وأحرقوا ورقها وانتزعوا جلودها النفيسة ، وهكذا تبدد قسم كبير من نفائس الكتب (١١) ٠

وفى عام ١١٢٢م أغلقت الدار وظلت مهملة حتى تولى الحكم الخليفة الأمر بأحكام الله (١١٠١ ـ ١١٢٩م) ، فرأى بناء على نصيحة وزيره المأمون البطائحى أن تشيد دار أخرى ، عرفت بدار العلم الجديدة ، ويقال ان نفقة بنائها بلغت مائة ألف دينار ٠ وفتحت الدار الجديدة فى ربيع الاول سنة ٥١٧هـ / ١١٢٣م ٠ وعاد الانتفاع بها كما كانت ٠ وقد استمرت عامرة بمجالسها العلمية الى انتهاء دولة الفاطميين (١١٧١م) ٠ ولما استولى صلاح الدين الأيوبى على الحكم هدم دار الحكمة ، وأسس مكانها مدرسة للشافعية ، ونقل القاضى الفاضل عبد الرحيم البيسانى مايقارب مائة ألف مجلد الى مدرسته الفاضلية التى شيدها بدرب ملوخية بجوار داره سنة ٥٨٠هـ/١١٨٤م ووقفها على فقهاء الشافعية والمالكية ٠ كان يقتنى لهذه المدرسة الكتب من كل علم وفن، وكان بها نساخ يواصلون العمل دون كلل ، قيل ان عدد ماكان بها من الكتب مائة الف وأربعة وعشرين ألف مجلد ، اشترى معظمها مما تخلف من مكتبات الفاطميين ٠ وكأن القدر كان واقفا بالمرصاد لهذه المكتبة النفيسة ، فانه حين وقع الغلاء بمصر عام ٦٩٤هـ/١٢٩٥ والسلطان يومئذ الملك العادل كتبغا المنصورى ، أخذ الطلاب الذين يترددون عليها يبيعون كل مجلد برغيف خبز حتى فقد معظم ماكان فيها من الكتب ، ثم أخذ الفقهاء يحذون حذوهم فتفرقت جميع الكتب ٠

الطب فى أيام الفاطميين

أحمد بن محمد البلوى :

ازدهر الطب فى أيام الفواطم ، ولمعت أسماء كثير من الاطباء المسلمين والنصارى واليهود ٠ نذكر من بين هؤلاء : الطبيب المؤلف أحمد بن محمد البلوى الذى عاش فى القاهرة ومات حوالى ٩٩٠ ٠ وهو مؤلف رسالة تناول فيها صحة الحوامل والعناية بالأطفال اسمه « كتاب تدبير الحبالى والأطفال » ٠ وكان من معاصريه الطبيب الصيدلى ماسويه الماردينى (ت ١٠١٥) الذى اشتهر فى بغداد وعاش فى أيام الحاكم بأمر الله ٠ وكان من مؤلفاته رسالة تناول المسهلات والملينات وذكر فيه علاج عدد يذكر من الامراض٠ ووسائل معالجة كل منها ٠ ولعل أهم ما صنفه الماردينى كتابه الكامل فى العقاقير « فارماكوبيا » وقد ظل يعمل بهذا الكتاب كمرجع هام فى الصيدلة عدة قرون متواصلة فى الغرب ٠ واسمه باللاتينية : (١٢)

Antidotarium sive Grabadin medicamentorum.

وليس هذا محل دهشة فقد اشتغل العرب بالصيدلة وهم واضعو أسس هذا العلم ، كما أنهم أول من أسس مدارس الصيدلة ووضع التأليف المتعة فى هذا الحقل (١٣) واستنبطوا أنواعا كثيرة من العقاقير يدلنا على ذلك أسماؤها التى وضعها العرب والتى لاتزال على وضعها عند الغربيين(١٤)٠

محمد بن سعيد التميمى :

ومن أطباء هذا العصر « أبو عبد الله محمد بن سعيد التميمى المقدسى » ٠ ولد بالقدس وجاء الى مصر عام ٩٧٠ واستقر بها عدة سنين حتى توفاه الله ٠ أجرى تجارب كثيرة فى العقاقير والصيدلة وصنف عدة كتب فى الطب وفى تركيب أدوية العلاج ٠ ونذكر أهم أعماله : « المرشد » الذى يحتوى على معلومات نفيسة عن النبات والمعادن٠٠ الخ ٠ واسمه الكامل « المرشد الى جواهر الأغذية وقوى المفردات » وتوجد منه قطعة تبلغ النصف بمكتبة باريس (١٥) صنف للوزير يعقوب بن كلس

(١١) سعيد الديوه جى : بيت الحكمة ، ص ٥٥ ـ ٦٠ الموصل ٠

(12) Sarton : Introduction to Science, vol. I, p. 728.

(١٣) المقتطف : مقال للدكتور فيليب حتى فى مجلة المقتطف ٠ فبراير ١٩٣٥ ٠

(١٤) زيدان : تاريخ التمدن الاسلامى ـ جـ ٣ ص ١٨٥ ٠

من أسماء تلك العقاقير الكافور Camphor والكمون Cumin والقرطم Carthamus

(١٥) تكلم عنه ليكلرك ، جـ ٢ ص ٣٨٩ ٠

وزير المعز والعزيز ، وصنف له كتابا سماه : مادة البقاء باصلاح فساد الهواء والتحرز من ضرر الأوباء • ولقد لقى أطباء مصر ، واختلط بالأطباء القادمين من أهل المغرب فى صحبة المعز لدين الله عند قدومه ، والمقيمين بمصر من أهلها • وكان التميمى موجودا بمصر سنة ٣٧٠هـ (٩٨٠م) • ونذكر من مؤلفاته الأخرى :

١ ــ رسالة فى صنعة الترياق الفاروقى والتنبيه على ما يغلط فيه من أدوية ونعت أشجاره الصحيحة وأوقات جمعها وكيفية عجنه وذكر منافعه وتجربته •

٢ ــ مقالة فى ما هية الرمد وأنواعه وأسبابه وعلاجه •

٣ ــ كتاب الفحص والاخبار •

٤ ــ كتاب المرشد الذى ذكرناه وهو كتاب عظيم النفع توجد منه قطعة تبلغ النصف بمكتبة باريس الوطنية •

أبو القاسم عمار بن على :

كان من أطباء المعز لدين الله وهو الطبيب الاسرائيلى موسى بن العازار • كتب له أقرباذينا ، وكان عالما بصناعة العلاج وتركيب الادوية وطبائع المفردات • وهو مؤلف شراب الأصول • ذكر أنه يفتح السدد ويحلل الرياح الشراسيفية والأمغاص العارضة للنساء عند حضور طمثهن ، وينقى الرحم من الفضول المانعة لها من قبول النطفة ومن الاخلاط اللزجة التى تكون سبب أسقاط الاجنة وينفع الكلى والمثانة وينقيهما من الفضول • الغليظة ويحل الماء الاصفر من البطن ويخرجه بالبول • ومما ركب موسى بن العازار (العيزار) للمعز شراب التمر هندى واشترط فيه شروطا كثيرة من النفع (١٦) •

على بن سليمان :

طبيب عاصر ثلاثة خلفاء فاطميين ، هم العزيز بالله بن المعز ، والحاكم بأمر الله ، والظاهر • تميز فى الطب والرياضيات وأحكام النجوم • له تصانيف شتى ، منها كتاب الحاوى فى الطب وكتاب الامثلة والتجارب ، وكتاب الخواص الطبية المنتزعة من كتب أبقراط وجالينوس وغيرهما ، وكتاب التعاليق الفلسفية وغيرها (١٧) •

أبو القاسم عمار بن على :

وننتقل بعد ذلك الى التحدث عن أبى القاسم عمار بن على الكحال (طبيب العيون) • ومع أنه من أصل عراقى ، الا أنه قد عمل طبيبا للعيون فى القاهرة فى أثناء حكم الحاكم بأمر الله (حكم ٩٩٦ ــ ١٠٢٠ م) • يعتبره العلماء فى طليعة الكحالين فى العالم الاسلامى بيد أن مؤلفات معاصره الكحال على بن عيسى كانت أشمل فأسدلت الستار على كتابات عمار • ونذكر منها : « كتاب المنتخب فى علاج العين » الذى يذكر فيه عدة وصفات واضحة لأمراض العين وطرق علاجها • والواقع ان الجزء العملى من هذا الكتاب وهو الخاص بالجراحة لهام جدا اذ تناول فيه اجراء ست عمليات ماء العين (كاتارکت) واحداها عملية لماء العين اللينة بالامتصاص بوساطة أنبوبة معدنية مجوفة اخترعها عمار بذاته • وقام ناثان معطى بترجمة كتاب المنتخب الى العبرية فى أثناء اقامته بروما فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر ، ثم صدرت طبعة بالالمانية فى جزئين اشترك فى عملها العلماء : هوشبرج وليبرت وميتفرخه فى عام ١٩٠٥ بعنوان فن طب العيون العربى عن مرجعه الأصلى :

Die arabischen Augenärzte nach den Quellen be arbeitet.

وجدير بالذكر أن المخطوط الأصلى لكتاب ابن عمار محفوظ فى مكتبة الاسكوريال باسبانيا•

أبو الحسن على بن رضوان :

وهذا طبيب يعتبر من أقدم الأطباء المصريين الذين عرفتهم مصر الاسلامية (١٨) ولد بالجيزة حوالى عام ٩٨٠ م وتوفى قرابة ١٠٦١ م • كان أبوه فرانا ولاقى فى تعليمه أهوالا حتى برع فى الطب بعد ما استوعب معظم كتب الاقدمين الذين سبقوه فى هذا العلم وعمل رئيسا للأطباء بالقاهرة فى أيام الحاكم بأمر الله (حكم ٩٩٦ ــ ١٠٢٠م)

(١٦) القفطى : اخبار العلماء باخبار الحكماء (ط. السعادة) ص ٢١٠ ــ ٢١١ وانظر ابن أصيبعة ج ٢ ص ٨٦ •

(١٧) ابن أبى أصيبعة : طبقات الاطباء ، ج ٢ ص ٩٠ •

(١٨) ترجم جيراردو دى كريمونا الى اللاتينية شرحه لكتاب جالينوس ، وعنوانه العربى «شرح الصناعة الصغيرة» بكالينوس •

وعلى أيام خليفتين آخرين: هما الظاهر والمستنصر بالله . وقد انتقد كاتبو سيرة ابن رضوان هذا العلامة لأنه لم يتعلم الطب عن أحد مشاهير أساتذة الطب واعتمد فى ذلك على تعليم نفسه ، وعلى العكس من ذلك نجد ابن رضوان يفخر بذلك فى سيرة حياته التى كتبها حوالى عام ١٠٥٠ .

ولابن رضوان ما يقرب من تسعين بحثا فى الطب ، لعل أهمها ما نشره الدكتور ماكس مايرهوف ، وعنوانه « فى دفع مضار الابدان بأرض مصر » . وهذا البحث ينقسم الى خمسة عشر فصلا ومقدمة انتقد فيها آراء الطبيب التونسى أحمد بن ابراهيم المعروف بابن الجزار ، لاعتماده على ما سمعه فيما كتبه ولم يحقق فيما كتبه بنفسه . وسأنقل للقارىء رءوس تلك الفصول لأهميتها :

١ ـ وصف مصر .
٢ ـ ما يختص بطقسها . ،
٣ ـ ذكر ستة أسباب تسبب الصحة والمرض فى مصر .
٤ ـ فصول السنة فى مصر ،
٥ ـ أكثر ما ذكره ابن الجزار عن أسباب وخم هذه البلاد غير صحيح .
٦ ـ عن القاهرة .
٧ ـ عن أسباب الطاعون ،
٨ ـ عن الأسباب الستة المذكورة فى الفصل الثالث .
٩ ـ عرض عام عن تدبير الصحة والعلاج الطبى
١٠ ـ ما الذى يجب على الطبيب عمله فى مصر،
١١ ـ وصف قواعد الحياة ،
١٢ ـ عن تلطيف أضرار الهواء والماء والطعام فى مصر ،
١٣ ـ عن منع الاسقام التى تسببها الامراض المتفشية بمصر .
١٤ ـ وصفات العلاج ،
١٥ ـ قواعد صحية لأهالى مصر (١٩)

ومما يذكر أن ابن رضوان تبادل مع زميله الطبيب العراقى المختار بن بطلان المساجلات والمناقشات الطبية والعلمية ، ولما طالت سافر ابن بطلان من بغداد الى مصر لبرى مناظره ، وأقام بها سنوات واستمرت بينهما المناظرات ،ويقول ابن أصيبعة فى المقارنة بينهما : كان ابن بطلان أعذب لفظا وأكثر ظرفا وأميز فى الأدب ومايتعلق به . وكان ابن رضوان أطب وأعلم بعلوم الحكمة وما يتعلق بها .

أما مؤلفات ابن رضوان ، فقد ذكر ابن أبى أصيبعة (٢٠) مائة واثنتين بين كتاب ورسالة ومقال ، نذكر منها :

١ ـ شرح كتاب العرق لجالينوس .
٢ ـ شرح كتاب الصناعة الصغيرة .
٣ ـ شرح كتاب النبض الصغير لجالينوس .
٤ ـ شرح كتاب جالينوس الى أغلوقن .
٥ ـ شرح كتاب الاسطقسات لجالينوس .
٦ ـ كتاب الأصول فى الطب .
٧ ـ كتاب النافع فى كيفية تعليم صناعة الطب .
٨ ـ كتاب الانتصار لأرسطوطاليس .
٩ ـ تفسير ناموس الطب لأبقراط .
١٠ ـ كتاب فى حل شكوك الرازى .
١١ ـ رسالة الى أطباء مصر والقاهرة فى خبر ابن بطلان .
١٢ ـ رسالة فى الكون والفساد .
١٣ ـ كتاب فى الأدوية المفردة على حروف المعجم (١٢ مقال) .
١٤ ـ كتاب فى الرد على الرازى فى العلم الالهى واثبات الرسل .
١٥ ـ كتاب فيما ينبغى أن يكون فى حانوت الطبيب (٤ مقالات) .
١٦ ـ مقالة فى دفع المضار عن الأبدان فى مصر (وهى التى لخصنا محتوياتها) .

ومما تجدر الاشارة اليه ان على بن رضوان اكتشف نجما جديدا فى عام ١٠٠٦ م وذلك عندما كان يدرس فى الفسطاط . وقد شاهد كثيرون هذا النجم الساطع قرب الأفق . لكن الفتى على كان الوحيد الذى عين مركزه بدقة بالنسبة للنجوم الاخرى . وظلت المعلومات عن هذا النجم محفوظة فى مكتبة أحد الاديار قرب مدريد فى أسبانيا

(19) Max Meyerhof : Climate and Health in Old Cairo according to Ali ibn Radwan, Cairo, Dec. 1928.

(٢٠) عيون الابناء فى طبقات الاطباء . ج ٢ ص ٩٩-١٠٥ .

حتى قام بترجمتهـــــا من العربية الى الانجليزية « برنارد جولد شتين » أحد أساتذة التاريخ فى جامعة «ييل» الأمريكية • وقد أكب جولد شتين على درس هذه المخطوطة العلمية ، فوجد أن النجم الذى شاهده على بن رضوان كان من النوع الكبير وكان موقعه بالقرب من « برج الأرنب » ، كمـــا أن المعلومات التفصيلية التى سجلها على كشفت عن أن هذا النجم ظهر فى ليلة ٣٠ أبريل عـــام ١٠٠٦ م ، وقد تابع العالم « جولد شتين » دراسته عن هذا النجم ، فعثر على سجلات فى بلدان أخرى تشير الى هذا النجم الجديد ، لكنها لم تكن على جانب كبير من الدقة كما جاء فى شرح على بن رضـــوان ، فقد ورد ذكر هذا النـــجم من قبل الصينيين فى كوريا ، وسكان أوروبا • ووصف راهب فى سويسره بأنه نجم من قدر فوق المعتاد، كان قد ظهر فى أقصى الجنوب ، وقد ظل يتقلص ويتمدد لمدة ثلاثة أشهر • وبموجب التعليمات التى أشار اليها « جولد شتين » تمكن القائمون على أعمال مرصد ييل فى الولايات المتـــحدة ، من الحصول على صورة فى ربيع عام ١٩٦٥ ، ظهر فيها قرص من مقدار ٢٥ ثانية من قوس ، يرجح أنه الأثر المتبقى من الانفجار الذى حدث منــــذ عشرة قرون •

د • نقولا شاهين : النجوم الجديدة ونجـــم بيت لحم فى مجلة قافلة الزيت ، عدد شوال ١٣٨٨ ص ٩ ـ ١٤ •

والنتيجة أن على بن رضوان عالم الجيزة لم يكن طبيبا فحسب ، بل كان فلكيا ممتازا خلد اسمه بين النجوم !

سلامة بن رحمون أبو الخير :

وهو طبيب مصرى يهودى قال أبو الصلت عنه: « وأنبه من رأيته منهم (يعنى أطباء مصر) وأدخلهم فى عدد الاطباء رجل من اليهود يدعى أبا الخيرسلامة ابن رحمون فانه لقى أبا الوفاء المبشر الحكيم وأخذ شيئا من صناعة المنطق وتخصص به وتميز عن أضرابه ثم قرأ الطب ونصب نفسه لتدريس كتب المنطق وكتب الفلسفة الطبيعية والالهية • وكان سلامة هذا موجودا فىحدود سنة ٥١٠هـ (١١١٦م) وهو الوقت الذى دخل فيه أبو الصلت الى مصر، وسنتكلم عن أبى الوفاء المبشر بعد قليل •

أبو يعقوب اسحق

وهذا أبو يعقوب اسحق بن ابراهيم طبيب الحاكم بأمر الله الخاص • وقد أشار عليه مرة فى اثنـاء مرضه بأن يشرب النبيذ لبواعث صحية ، فنزل الحاكم على نصحه ، وجنح الى ما يستتبعه الشراب من مجالس السـمر مدى حين • فلمـــا توفى أبو يعقوب امتنع عن الشراب ومجالسه ، وعـــاد الى زهده واشتد فى تحريم النبيذ

م • عبد الله عنان : الحـــاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية

أبو الحسن سهلان بن عثمان :

ومن مشاهير أطباء العصر الفاطمى ، أبو الحسن سهلان بن عثمان بن كيسان ، وكان عالما وطبيبا حاذقا • تقدم عند الخلفاء الفواطم ، وعلا جاهه فى أيام العزيز بالله واقتنى المال الجزيل •

ولما توفى (ت ٩٩٦) نقلت جنازته يوم الأحد بعد الظهر، وبين يديه خمسون شمعة موقدة، وعلى تابوته ثوب مثقل ، وخلف جنـــازته المطران ، وأبو الفتح منصور بن مقشر طبيب الخليفة الخاص، وسائر النصارى وصلى عليه فى كنيسة الروم بقصر الشمع طول الليل ، ثم أخرج الى دير القصير ، ودفن هناك •

وللسهلان بن كيسان من التصانيف « كتـــاب فى الاقراباذين » كان مجهولا حتى عثر على نسخة منه الأب بولس سباط سنة ١٩٢٠ بحلب وذكره فى الفهرس (٢١) •

وله مختصر فى الطب مجهول ، صنفه للخليفة العزيز بالله ، ليحفظ فى خزائن الملوك بمصر ، عثر عليه العلامة بولس سباط بالقاهرة عند الأسقف ايسذورس اليعقوبى الحمصى ، فاستنسخه وألقى فى شهر ديسمبر ١٩٤٣ محـــاضرة عليه فى المجمع العــلمى المصرى ثم نشره فى مجلة المجمع فى السنة المذكورة •

وله أيضا « مختصر فى الأدوية المركبة المستعملة فى أكثر الامراض » (٢٢) وفق فى العثور عليـــه فى سبتمبر ١٩٤٤ ونشره ضمن مطبوعات المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة •

(21) Al Fihris : Catalogue de manuscrits arabes.
(22) Deux traités médicaux édités et traduits par R.P. Paul Sbath et Christo D. Avierinos. Inst. F.A.O., Le Caire, 1953.

وفى أخريات القرن العاشر أيضا لمع اسم الطبيب أبو الفتح منصور بن سهلان ، وأصبحت له عند الخليفة العزيز بالله منزلة ، ولما تولى الحاكم بأمر الله ابنه من بعد ، حافظ على تلك المكانة ·

واشتهر فى العصر الفاطمى ، العلامة الطبيب يوسف البطريرك (ت ٩٨٤ م) وقد سمى بطريركا على القدس سنة ٩٨٠م وأقام فى الرياسة ثلاث سنين وثمانية أشهر ومات بمصر ·

ابن مقشر :

ولمع اسم الطبيب أبو الفتح منصور بن مقشر النصرانى وهو ابن أبى الفتح الذى تقدم ذكره، وبلغ عند الحاكم بأمر الله منزلة سامية ونال منه العطايا الجزيلة · ولما اعتل فى عام ٣٨٥ هـ (٩٩٥) كتب اليه العزيز عندما تماثل للشفاء كتابا رقيقا يدل على مبلغ عناية العزيز بالله به · ومات هذا الطبيب فى عصر الحاكم ·

داود بن أبى البيان :

هو الشيخ السديد داود بن أبى البيان الاسرائيلى شهرته بعيدة فى الطب ، وعلم واسع فى تشخيص العلة ووصف العلاج · ولد فى القاهرة فى سنة ١١٦١ · وله فى الادوية المركبة كتاب اسمه « الدستور » ، جمعه مما اتضح نفعه بالاستعمال فى البيمارستان الناصرى بالقاهرة ، وغيره من دور التداوى فى مصر والشام والعراق وحوانيت الصيادلة ، وكان ابن أبى البيان علما من أعلام صناعته فنبة ذكره وعظم قدره حتى قال بعضهم فيه :

اذا أشكل الداء فى باطن
أتى ابن بيان له بالبيان
فان كنت ترغب فى صحة
فخذ لسقامك منه الأمان

وقد وفق الأب بولس سباط فى العثور على هذا الكتاب فحققه ونشره فى مجلة المجمع العلمى المصرى (٢٣) فخدم العلم به ·

جاء فى مقدمة الدستور موجزا لمحتوياته ، قال:

بسم الله الرحمن الرحيم

وبعد فهذا دستور يشتمل على بيان الادوية المركبة المستعملة فى أكثر الامراض المقتصر عليها فى البيمارستان (الناصرى بالقاهرة) ، وهى التى أكثر الأطباء استعمالها ، فعرف نفعها ، واشتهر ذكرها ، مما عنى بجمعه داود بن أبى البيان المتطبب(٢٤) ، وهو اثنا عشر بابا

الباب الاول فى المعاجين والاطريفلات (جميع اطريفل وهو المعجون) ·
الباب الثانى فى الجوارشنات (هاضمة الطعام)
الباب الثالث فى الحبوب والأبارجات والمطبوخات
الباب الرابع فى الأقراص والسفوفات ·
الباب الخامس فى الأشربة والمربيات واللعوقات والربوبات ·
الباب السادس فى الفراغر والسعوطات ·
الباب السابع فى الأكحال والشيافات ·
الباب الثامن فى الحقن والفتائل والفزرجات(!)
الباب التاسع فى الأطلية والضمادات ·
الباب العاشر فى الأدهان والنطولات ·
الباب الحادى عشر فى أدوية الفم والسفوفات ·
الباب الثانى عشر فى المراهم وأدوية النواسير والخراجات ·

ماسوية الماردينى :

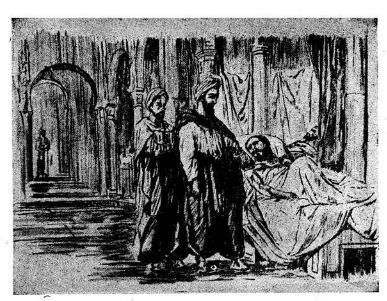
وهو صيدلى اشتهر فى بغداد وعاش فى القاهرة فى أثناء العصر الفاطمى وتوفى عام ١٠١٥ م (٢٥) ومن أهم مؤلفاته كتاب كامل فى « العقاقير من اثنى عشر جزءا عرف فى اللاتينية بعنوان :
Antidotarium sive Grabadin medicamentorum compositorum.
وقد شاع هذا الكتاب شهرة واسعة فى أوروبا اللاتينية واستمر قرونا عديدة الكتاب المدرسى الاول فى الصيدلة فى العالم العربى ·

أبو عمران موسى بن ميمون :

قرطبى المولد (١١٣٥) وكان أبوه رياضيا وفلكيا ورجل دين ، اضطر الى مغادرة مهبط رأسه (١١٤٨) فرحل مع أسرته الى فاس ومراكش ثم استقرت بالفسطاط · وفى مصر بدأ ابن ميمون يزاول الطب عمليا وكان قد درسه فاكتسب الشهرة حتى اتخذه آخر الخلفاء الفاطميين طبيبه

(23) Bull. de l'Inst. d'Egypte, Tome XV, 1932-1933.

(٢٤) ابن أبى أصيبعة : عيون الانباء فى طبقاء الاطباء ج ٢ ص ١١٨ و ١١٩ ، الطبعة الوهبية سنة ١٨٨٢ ·
(25) Sarton : Introduction to the History of Science, vol. 1, p. 728.



رسم لطبيب عربى

الخاص ، كما شغل هذا المنصب أيضا منذ السلطان صلاح الدين ، وصار أخيرا الطبيب الاول فى بلاط ابنه ، الملك الأفضل نور الدين على ، مات بعد أن خلف عدة مؤلفات فى الطب ، وكان ذلك فى خاتمة عام ١٢٠٤ (٢٦) ٠

مبشر بن فاتك بين الحكمة والطب :

الآن وقد انتهينا من الحديث عن الطبيب على ابن رضوان ، فسنتحدث عن صديقه الامير أبو الوفاء المبشر بن فاتك ٠ كان من أعيان أمراء مصر وأفاضل علمائها وقد توفى فى نهاية القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ٠ أجاد علوم الهيئة والعلوم الرياضية والحكمية واشتغل أيضا بصناعة الطب، ولازم لذلك على بن رضوان٠ كان المبشر كثير الكتابة ، ويقول ابن أبى أصيبعة أنه وجد بخطه كتبا كثيرة فى تصانيف المتقدمين٠ وكان المبشر قد اقتنى مكتبة احتوت على تصانيف كثيرة ، وبعضها قد تغيرت ألوان أوراقه بسبب غرق أصابه ٠ ويحدث الشيخ سديد الدين المنطقى عن سبب هذا الغرق ، فيقول: كان الأمير بن فاتك محبا لتحصيل العلوم ، وكانت له خزانة كتب ٠ فكان فى أكثر أوقاته يجلس فيها ولا يفارقها ، وليس له دأب سوى المطالعة والكتابة ، وكانت له زوجة فاضلة ولكن داخلتها الغيرة من الكتب ٠ فلما توفى نهضت هى وجواريها الى خزائن كتبه وفى قلبها من الكتب لوعة ، لانه كان يشتغل بها عنها فجعلت تندبه ، وفى أثناء ذلك ترمى الكتب فى بركة ماء كبيرة فى وسط الدار هى وجواريها٠ ثم أخرجت الكتب بعد ذلك من الماء وقد غرق أكثرها ٠ فهذا هو سبب تغير ألوان ورقها(٢٧)٠

وللمبشر بن فاتك مجموعة من الامثال(٢٨) نسبت الى قدماء الحكماء ٠ عنوانها «مختار الحكم ومحاسن الكلم» جمعها هذا الحكيم فى القرن الحادى عشر وترجمت هذه المجموعة الى الاسبانية بعنوان «قطع الذهب»(٢٩) أما التراجم الاوروبية الاخرى فنقلت عن ترجمة لاتينية باسم كتاب الفلاسفة الاخلاقيين ، وهى التى نقل الكاتب الفرنسى جيوم دى تينونفيل كتابه المسمى «حكم

(٢٦) الدوميلى : العلم عند العرب واثره فى تطور العلم العالمى ص ٣٧٦ ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٢ ٠

(٢٧) ابن أبى أصيبعة : ج ٢ ، ص ٧٨ – ٩٩ ٠

(٢٨) القفطى ، جمال الدين : كتاب اخبار العلماء بأخبار الحكما ٠ القاهرة ١٣٢٦ هـ ص ١٧٦ – ١٧٧ ٠ وقد ذكر القفطى أنه كانت لمبشر ابنة عمرت بعده وروت بالاسكندرية احاديث نبوية ٠

(٢٩) حقق الدكتور احمد بدوى «مختار الحكم ومحاسن الكلم» واصدر الكتاب المعهد المصرى للدراسات الاسلامية فى مدريد عام ١٩٥٨ ٠

الفلاسفة » وهو الكتاب أو الرواية التى ترجمها الى الانجليزية الايرل ريفرز باسم أمثال الفلاسفة وحكمهم • وكان هذا الكتاب أول مطبوع انجليزى طبعه كاكستون منذ خمسمائة سنة أو بالدقة فى عام ١٤٧٧ •

الفيزيقا

أبو على الحسن بن الهيثم :

يقابلنا فى العصر الفاطمى أكبر علماء المسلمين فى الفيزيقا بل أعظم علمائها ، فى العصور الوسطى ، ولولاه ما أتيح لعلم البصريات أن يصل الى ما أصبح عليه اليوم • ولد ابن الهيثم فى البصرة حوالى عام ٩٦٥م وتوفى فى القاهرة عام ١٠٣٩ م • وكانت مؤلفاته التى سنتكلم عنها المرجع المعتمد فى البصريات عند علماء أوروبا حتى القرن السادس عشر •

أهم كتب ابن الهيثم : «كتاب المناظر» الذى ترجم الى اللاتينية سنة ١٥٧٢ ، وأخذ عنه علماء أوروبا جميع معلوماتهم ، ولا سيما فى موضوع انكسار الضوء ، وتشريح العين ، وكيفية تكوين الصور على شبكية العين (٣٠) •

وليس من اليسير هنا أن نأتى على ذكر جميع مؤلفات ابن الهيثم ونبين شتى حقول العلوم التى ألف عنها هذا العبقرى • فلقد آثر علم الهندسة وحدها بثمانية وخمسين تصنيفا ، ضمنها الكثير من آرائه الشخصية وبراهينه المخترعة وكانت منذ اقليدس وأرشميدس فى حاجة الى الشرح والاثبات • ومن كتب الهندسة « حل شكوك اقليدس وشرح معانيها » ، ومقاله فى أصول المساحة ، وفى تربيع الدائرة ، ومقالاته فى خواص القطع الزائد •

كذلك فى الفيزيقا (علم الطبيعة) وقد أربى ماألفه فيها عن أربعة وعشرين ، بين كتاب ورسالة ومقالة • وتناول فيها موضوع الضوء ، وصنعة الميزان وغير ذلك • ولم يبق من مؤلفاته فى الفيزيقا غير اثنى عشر مصنفا توجد اليوم تحت يد العلماء(٣١) (*)

(٣٠) يوجد مخطوط كامل من هذا الكتاب فى مكتبة «أيا صوفيا» وستة أجزاء من مخطوط آخر فى مكتبة الفاتح •

(٣١) دكتور محمد على حجاب : الثروة العلمية لابن الهيثم ، العدد الثانى من مجلة الجمعية المصرية لتاريخ العلوم ، ص ١٣٦ – ١٣٨ •

وفى علم الفلك لم يصلنا من مؤلفات ابن الهيثم فيه الا نحو سبع عشرة مقالة من أربعة وعشرين تأليفا ، ويوجد أغلب هذه المؤلفات فى مكتبتين باستانبول ، وتوجد واحدة منها فى ليدن بهولندا وأخرى فى زنجان ، وثالثة فى القاهرة • وقد تحدث عالمنا فى هذه المؤلفات عن أبعاد الأجرام السماوية وأحجامها ، وكيفية رؤيتها ، وعن الرصد النجومى والأثر الذى فى وجه القمر ، وحركاته وارتفاع القطب !

وألف ابن الهيثم فى الحساب وفى الجبر والمقابلة مالا يقل عن عشرة كتب ولا يعلم عنها الا عن كتابه « فى حساب المعاملات » بمكتبة عاطف بتركيا ، وفى « استخراج مسألة عددية » بهذه المكتبة أيضا •

وفى الطب ألف ابن الهيثم كتابين ، أحدهما فى تقويم الصناعة الطبية ضمنه خلاصة ثلاثين كتابا قرأها لجالينوس • والآخر « مقالة فى الرد على أبى الفرج عبد الله بن الطيب » •

ولابن الهيثم فى الفلسفة والمنطق وعلم النفس والاخلاق ، وفى الالهيات واللغة ما يربو على أربعين مؤلفا ، لا نعرف موجودا منها غير مقالته فى « المكان » الموجودة فى مكتبة « ادارة الهند » بلندن ، ومقالته « ثمرات الحكمة » بمكتبة كوبرلى زاده بالآستانة •

وفى دار الكتب المصرية أربعة مخطوطات من تراث ابن الهيثم ، أحدها لكتاب « حل شكوك اقليدس وشرح معانيها » ، وفيها أيضا مصورات لبعض المخطوطات •

وتحظى لندن واستانبول وباريس وطهران وليدن والهند بعدد وفير من مؤلفات ابن الهيثم ويمكن الرجوع الى أماكن كل مخطوط بعد مراجعة فهارس تلك المكتبات الكبرى(٣٢) •

وللأستاذ العلامة مصطفى نظيف الفيزيقى المصرى ، أطال الله حياته عدة بحوث هامة عن علم ابن الهيثم نشرها فى مجلة الجمعية المصرية لتاريخ العلوم(٣٣) • وقد قال فى مقدمة كتابه النفيس « البصريات » ما يلى : ••• والذى جعلنى

(٣٢) د• محمد على حجاب : المصدر السابق ذكره، ص ١٣٩ – ١٤٣ •

(٣٣) العدد الثانى (عدد خاص عن تاريخ العلوم) ويشمل المحاضرات التذكارية لابن الهيثم •

أبداً بعلم الضوء دون فروع الطبيعة الاخرى أن علما ازدهر فى عصر التمدن الاسلامى ، وكان من أعظم مؤسسيه شـأنا ورفعة وأثرا الحسن ابن الهيثم الذى كانت مؤلفاته ومباحثه المرجع المعتمد عند أهل أوروبا حتى القرن السادس عشر(٣٤)٠

لقد اتفقت آراء جميع علماء الغرب على أن ابن الهيثم من الطراز الاول بين الرياضيين والطبيعيين فى الشرق والغرب ، فيقول سوتر Suter فى مقاله عن ابن الهيثم فى دائرة المعارف الاسلامية « وكان أحد أقطاب الرياضيين والطبيعيين العرب، وكان أيضـا عالما بالطب وبسائر علوم الأوائل وخاصة فلسفة أرسطو » ٠ ويذكر دى بور فى كتابه « تاريخ الفلسفة فى الاسلام » الذى ترجمه الاستاذ محمد عبد الهادى أبو ريدة ٠٠ « ونجد فى القاهرة فى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى رجلا من أعظم الرياضيين والطبيعيين فى العصور الوسـطى ، هو أبو على محمـد بن الحسن بن الهيثم» ٠ ويقول العلامة سارتون (Sarton) مؤرخ العلم عنه « أكبر عالم طبيعى مسلم ، ومن أكبر المشتغلين بعلم المنـاظر فى جميع الازمان ٠ وكان أيضـا فلـكيا ورياضيا وطبيعيا ، وكتب شروحا عدة على مؤلفات أرسطو وجالينوس » ٠

ان لابن الهيثم كلمات مأثورة كثيرة تؤلف منها كتب ، ذكرها الفيلسـوف العربى البيهقى وهى تدل على نزعاته الاخلاقية ، منهـا قوله : « ابذل لمعـارفك معروفك ، وللمسـتعد علمك واحرس عرضك ودينك » ٠ ومنها «اذا وجدت كلاما حسنا لغيرك فلا تنسـبه الى نفسك واكتف باستفادتك منه ٠ فان الولد يلحق بأبيه والكلام بصاحبه ٠ وان نسبت الكلام الحسن الذى لغيرك الى نفسك نسب غيرك نقصانه ورذائله اليك » ٠

ومن الحق القـول أن ابن الهيثم وأمثـاله من العلماء الأفذاذ قد أضاءوا العصر الذى عاشوا فيه وجعلوه عصرا ذهبيا نادرا تفـخر به أية أمة فى تاريخها ٠

(٣٤) «البصريات» هو عنوان الكتاب النفيس الذى وضعه الاستاذ مصطفى نظيف ويقع فى أكثر من ٧٠٠ صفحة لايقل مادة وتبويبا عن أحسن الكتب الاوروبية التى تتناول هذا الموضوع ٠

الفلك

وفى أيام الفـاطميين نبـغ بعض علماء الفلك ونذكر منهم :

أبو الحسن بن عبد الرحمن بن يونس المصرى :

أحد مشاهير الرياضيين والفلكيين الذين ظهروا بعد التبـانى ، وأبى الوفاء البوزجانى ٠ ويعده العلامة سارطون من فحول علماء القرن الحادى عشر الميلادى ، وقد يكون أعظم فلكى ظهر فى مصر ٠ ولد فيها وتوفى بالقاهرة ٣١ مايو سنة ١٠٠٩

وابن يونس سبق غاليليو Galilieo الايطالى فى اختراع الرقاص وفى استعماله فى الساعات الدقاقة ٠ وهو سليل أسرة اشـتهرت بالعلم ، فأبوه عبد الرحمن بن يونس كان محـدث مصر ومؤرخها وأحد علمائها، وجده يونس بن عبدالاعلى صـاحب الامام الشافعى ومن المتخصصين بعلم النجوم ٠

عرف الخلفاء الفاطميون قدر ابن‌يونس وقدروا علمه فأجزلوا له العطاء وشجعوه على متابعة بحوثه فى الفلك والرياضيات وقد شيدوا له مرصدا على جبل المقطم قرب الفسطاط فى مكان عرف ببركة الحبش ٠ وجهزوه بما يلزم من الآلات والادوات٠

قام بعمل عدة جداول فلكية (تعرف بالزيج) فبدأ بها فى أواخر القرن العاشر وأتمها فى عهد الحاكم بأمر الله ، وسماها «الزيج الحاكمى» ٠ وكان قصد ابن يونس أن يتحقق من أرصاد الذين تقدموه وأقوالهم الفلكية وأن يكمل مافاتهم(٣٥) وابن يونس هو الذى رصـد كسـوف الشمس وخسوف القمر فى القـاهرة حوالى سنة ٩٧٨م وأثبت منها تزايد حركة القمر وحسب ميل دائرة البروج ، فجاء تقديره أقرب ما عرف الى أن أتقنت آلات الرصد الحديثة ٠

وبرع ابن يونس فى المثلثات وأجاد فيها ، وبحوثه فيها فاقت بحوث كثيرين من العلماء ولها مكانتها الكبيرة فى تقدم علم المثلثات ٠ كما انه حل أعمالا صعبة فى المثلثات الكروية ٠ كان أول

(٣٥) قال العلامة سوتر فى دائرة المعارف الاسلامية عن هذا الزيج «من المؤسف حقا انه لم يصل الينا كاملا». وقد نشر وترجم العلامة كوسان بعض فصول هذا الزيج فى: Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. جـ ٧ ص ١٦ — ٢٤٠ ٠

من توصل إلى القانون الآتي : جتا أ جتا ب = ½ جتا (أ + ب) + جتا (أ - ب) وكان لهذا القانون أهمية عظمى قبل اكتشاف اللوغاريتمات عند علماء الفلك ·

وابن يونس هو الذى اخترع آلة الربع ذات الثقب وبندول الساعة كما قلنا (٣٦) ·

وقد لمع فى العصر الفاطمى ، المهندس المصرى « أبو على » الذى كان على علم تام بعلم الهندسة وقد عاش حوالى عام ٥٣٠هـ / ١١٣٥م · وله أدب وشعر تلوح عليه الهندسة (٣٧) ·

التاريخ والمؤرخون

كانت كتابة التاريخ من أهم ماأسهمت به مصر فى روضة الادب الاسلامى ، فكان نصيبنا من المؤرخين ولا سيما فى العصور الوسطى ، حقا مما نفخر به · ان المرجع الوحيد الذى يعتمد عليه فى معرفة تاريخ مصر الاسلامية من بداية الفتح العربى ، هو كتاب «الولاة والقضاة» لابى عمر محمد بن يوسف الكندى المولد بالفسطاط (٨٩٧-٩٦١م) وكان حجة ثقة فى معرفة أحوال مصر وأهلها وأعمالها · وقد وفق الى تحقيقه وطبعه روفن جست ، المستشرق الانجليزى ، وقد نقل عنه المؤرخون الذى جاءوا بعده الكثير مما دونه فى كتابه ، ولا ريب أنه سبقهم الى الكتابة فى خطط مصر وآثارها وفى تاريخ قضاتها ·

وهناك مؤرخ مصرى آخر هو أبو القاسم عبد الرحمن بن الحكم (ت ٨٧١) ، وقد تعمق فى الشريعة الاسلامية · ويعد مؤلفه « فتوح مصر والمغرب » مرجعا قيما لتاريخ مصر الاسلامية ، بل وتاريخ العرب فى مصر والمغرب · وننتقل بعد ذلك الى الفقيه أبو محمد الحسن بن ابراهيم بن زولاق الليثى (٩١٨ - ٩٩٧م) وقد أدرك انشاء القاهرة المعزية وقد عنى بتاريخ مصر وألف كتابا فى سيرة الاخشيد ، وكتابا فى فضائل مصر وفى خطط مصر، وتآليف أخرى فى سيرة القائد جوهر وسيرة المعز وسيرة العزيز بالله · ونلتقى أيضا بالمؤرخ عز الملك المسبحى (٩٩٧ - ١٠٣٩م) الذى كان من أقطاب الامراء ورجال الدولة الفاطمية وقد تولى الوزارة للحاكم بأمر الله وشغل عدة مناصب أخرى ، ألف فى تاريخ مصر عدة كتب ، منها تاريخه الكبير المسمى «أخبار مصر» الذى لم يصل الينا ولكن ذكر ابن خلكان عن رؤيته وفحصه وذكر أنه بلغ ١٣٠٠٠ ألف ورقة· وقد كتب أيضا سعيد بن البطريق (ت٩٣٩م) المعروف بأوتيقيوس بطريرك الاسكندرية عدة كتب فى التاريخ أبرزها كتابه المشهور «نظم الجوهر» أو التاريخ «المجموع على التحقيق والتصديق» كما صنف بعض المؤلفات فى الطب ·

ونذكر بين عداد المؤرخين المصريين : القضاعى (ت ١٠٦٢م) مؤلف « المختار فى ذكر الخطط والآثار » ، وقد أوفده المستنصر سفيرا الى تيودورا امبراطورة بيزنطة عام ١٠٥٥م · وكذلك المؤرخ الجوانى ، وأبو صالح الارمنى الذى ألف فى تاريخ الكنائس والاديار المصرية وتاريخ القديسين والبطاركة ، وقد طبع هذا الكتاب فى أكسفورد عام ١٨٩٥ ·

ساويرس بن المقفع :

وهو المؤرخ القبطى (ت فى النصف الثانى من القرن ١٠) الذى اشتهر بكتابه « تاريخ بطاركة الكنيسة المصرية » وكان أسقفا للأشمونين فى صعيد مصر· ألف كتبا دينية كثيرة وكان أشهرها « تاريخ البطارقة » الذى تناول فيه العلاقة بين المسلمين والاقباط فى أيامه من النواحى الدينية والاجتماعية والادارية والمالية وشرح كثيرا من المشكلات الاقتصادية والسياسية الهامة التى حدثت فى عصر الولاة العرب وفى أيام بنى طولون وآل الاخشيد ثم قيام الخلافة الفاطمية فى مصر·

والواقع كما رأينا ، نلاحظ دعما قويا للحضارة الاسلامية فى مصر نتيجة لازدهار العلم والفكر والادب ونشاط حركة التأليف، فأصبحت القاهرة مركزا منافسا لبغداد فى الشرق وقرطبة فى أقصى الغرب ·

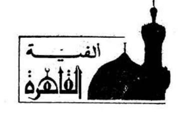
---

(٣٦) قدرى حافظ طوقان : تراث العرب العلمى ، ص ٢٤٩ - ٢٥٢ ·

(٣٧) من شعره :

تقسم قلبى فى محبة معشر
بكل فتى منهم هو أى منوط
كان فؤادى مركز وهم له
محيط واهوائى لديه خطوط

أنظر : أخبار العلماء بأخبار الحكماء لجمال الدين القفطى ، ص ٢٦٧ ، مطبعة السعادة ، القاهرة ·



يا حسن حمــامنا وبهجته
مرأى من السحر كله حسن
ماء ونار حواهما كنف
كالقلب فيه السرور والحزن

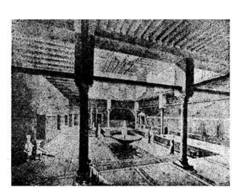
حمامات القاهرة أيام زمان

بقلم : أحمد ممدوح حمدى

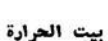
حض الاسلام على النظافة فى كثير من الآيات القرآنية والاحاديث النبــوية ، كما فرض الله سبحانه وتعالى الوضــوء قبل كل صــلاة حثا للمسلمين على نظافة أبدانهم وتطهير أجسادهم ، ولهــذا لم يكن غريبا بعد ذلك أن تكون عناية المسلمين بالنظافة وخصوصا الاستحمام موضع الاعتبار والاهتمام ، فروعى فى تخطيط المنازل أن تشتمل على حمام أو أكثر ، ولا تزال بعض البيوت الأثرية القديمة كبيت زينب خاتون وبيت السنارى وبيت السحيمى وبيت جمال الدين* تحتفظ بمعالم حماماتها حتى اليوم. كذلك اتجهت العناية الى انشاء الحمامات العامة بكثرة فتسابق الخيرون الى تشييدها على اعتبار انها من المؤسسات الخيرية التى اذا قام انسان بانشائها أو ترميمها كتب الله له أجرا عظيما ، هذا الى جانب انهـا من الامكنة التى كان يقصدها الناس طلبـا للصحة والانعاش ، وفى ذلك يقول «عبد الرحمن بن نصر الشيزرى» (+ ٥٨٩ هـ = ١١٩٣م) فى كتابه نهاية الرتبة فى طلب الحسبة، ان من منافع الحمام « **توسيع المسام واستفراغ الفضلات وهى تحلل الرياح وتحبس الطبع اذا كانت سهولته عن** هيضة (مغص مصحوب بقىء) **وتنظف الوسخ والعرق وتذهب الحكة والجرب والاعياء وترطب البدن وتجود الهضم وتنضج النزلات والزكام وتنفع من حمى يوم ، ومن حمى الدق** (الحمى التى تستمر عدة أيام) **والربع** (الحمى التى

جانب من قبة حمام السلطان الملك المؤيد شيخ

* منزل زينب خاتون ـ شارع الشيخ محمد عبده بالازهر
منزل السنارى ـ ميدان السيدة زينب
منزل السحيمى ـ شارع الجمالية
منزل جمال الدين ـ شارع جوهر القائد




ردهة الحمام


بيت الحرارة

تأتى يوما ثم تذهب يومين ثم تعـود بعد اليوم الرابع) **بعد نضج خلطها** • »

ومن حمامات القاهرة العامة التى لاتزال تحتفظ ببعض بقاياها حتى الآن حمام الامير بشتاك بشارع سوق السلاح وهو يرجع الى نحو سنة ٧٤٠ هـ (١٣٣٩ م) وهذا الحمام لم يبق منه الا مدخله المكسو بالرخام الملون • كما توجد أيضا قبة مخربة من حمام « السلطان الملك المؤيد شيخ » وترجع الى القرن التاسع الهجرى (١٥م)

***

والواقع ان مصر امتازت على سائر الاقاليم الاسلامية بابداع حماماتها وكثرتها فكانت ذات شهرة عظيمة فى ذلك • يقول « المقريزى » ان الفسطاط كان بها ألف ومائة وسبعون حماما وان عدة حمامات القاهرة الى نهاية سنة ٦٨٥ هـ (١٢٨٦م) تقرب من ثمانين حماما ، وان الخليفة الفاطمى العزيز بالله كان أول من شيد حماما فى مدينة القاهرة • ويحدثنا «ابن دقماق» فيقول : ان عمرو بن العاص أمر بانشاء أول حمام شيّده المسلمون بسويقة المغاربة بالفسطاط وكان هذا الحمام يعرف باسم حمام الفار بسبب مقاساته الصغيرة اذ كانت حمامات الروم تشتهر بسعتها وباقسامها الثلاثة (بيت أول وبيت الحرارة والمغطس) •

وقد روعى فى بناء حماماتنا العامة عدم تعرض المستحم لنزلات البرد بسبب الانتقال السريع من البرد الى الحر أو العكس ، فكان فى كل حمام ثلاث قاعات وكل منها أكثر سخونة من التى قبلها ، وكانت هذه القاعات تسخن بواسطة ايقاد النار تحت أرضها وكانت أنابيب الماء الحار والبارد تجرى فى جدران تلك الحمامات • وقد اتحفنا «عبد اللطيف البغدادى» الذى زار مصر فى نهاية القرن السادس الهجرى (١٢م) بمادة غنية عن هذه الحمامات فيها وصف شامل لاقسامها وما كانت عليه من اتساع واعداد ، فانه يقول « **واما حماماتهم فلم أشاهد فى البلاد اتقن منها وصفا ولا أتم حكمة ولا أحسن منظرا ومخبرا** ••• » كما افرد الاستاذ بوتى Pauty فى كتابه (حمامات القاهرة) فصلا رائعا فى وصف الحمام يتلخص فى انه بناء تتوسط واجهته بوابة ضيقة ذات معالم معمارية وزخرفية تدل على صفة المبنى وأحيانا توجد بوابتان اذا كان الحمام مخصصا للسيدات والرجال • أما المدخل فغالبا ما يكون منحنيا وفى ركن منه يقبع المشرف على الحمام (المعلم) ليستقبل الزبائن ويتلقى منهم ودائعهم من نقود وحلى وغير ذلك مما يخشى عليه من الضياع أثناء الاستحمام • وهذا المدخل يؤدى الى بهو فسيح عبارة عن صالة معدة لتغيير الملابس ،

ويقوم موظف يعرف باسم (الناطور) بحراستها بحيث اذا ضاع شيء منها لزمه ضمانه . ويؤدى هذا البهو الى ردهة فسيحة مبلطة بالفسيفساء بها فسقية رائعة . وفى جوانبها ايوانات بها مصاطب ترتفع عن الارض بحوالى المتر ومفروشة بحصير أو اكلمة أو سجاجيد صغيرة . وأحيانا تحجب بعض هذه المصاطب بحواجز من الخشب لتمنع عيون الفضوليين من رؤية من بداخلها حيث ان هذه الاماكن خصصت ليتناول فيها المستحمون وجبة خفيفة من الطعام واحتساء القهوة والشاى وتدخين النارجيلة . والطريف فى هذه المناسبة انه كان يقدم للمستحم بعد استحمامه فى معظم الاحيان قدح من الشراب الساخن وكعكة يأكلها ثم يتكيء حتى يجف عرقه وينام ثم يقوم ويتبخر ويقدم له طعامه .. ويعلو هذه الردهة شخشيخة لاضاءة هذا المكان اضاءة خفيفة اذ ان معظم المستحمين يوجدون فيه وهم فى أزر من البشاكير أو الفوط .

ويلى هذه الردهة أجزاء الحمام الرئيسية وهى :

١ ـ بيت أول أو باب أول :

وهو عبارة عن قاعة صغيرة مربعة تقريبا مسقوفة أو معقودة ومضاءة بطاقات صغيرة مركبة فى العقد وتوجد بها مصطبة مرتفعة قليلا ومفروشة بحصير للراحة والاستجمام ودرجة الحرارة فى هذه القاعة مرتفعة قليلا .

٢ ـ بيت الحرارة :

وهو عبارة عن صحن تعلوه قبة ومبلط بالفسيفساء ، وفى وسطه كتلة مرتفعة من الرخام ليستعملها (المكيساتى) فى عمله مع زبائنه من المستحمين . وتوجد فى جوانب هذه القاعة ثلاثة أو أربعة ايوانات على شكل متعامد ، ترتفع عن أرضيه القاعة بدرجة واحدة . والحرارة فى هذا المكان مرتفعة .

٣ ـ المغطس :

يلى بيت الحرارة قاعة المغطس والخلوات ، وهى *أمكنة الاغتسال ويمكن الوصول اليها من* الايوانات أو من صحن بيت الحرارة مباشرة . وبقاعة المغطس مغطسان تختلف حرارة كل منهما عن الآخر ، وهما عبارة عن حوضين عميقين مربعين مملوءين بماء ساخن تتراوح درجة حرارته بين ٣٥ و ٤٠ درجة مئوية ، وذلك مما يجعل حرارة هذه القاعة مرتفعة ـ وقاعة المغطس ترتفع عن بيت الحرارة بأربع أو خمس درجات . وتتغذى المغاطس بالماء الساخن عن طريق ماسورة تمر فى سقف القاعة . ويوجد الأتون أو بيت النار فى أعلى المغطس وبه خزانات كبيرة لغلى الماء بوقود من فضلات الحي . وفى الحمامات المخصصة للسيدات والرجال يكون بيت النار بين قسمى الحمام . وفى وصف ذلك يقول الرحالة عبد اللطيف البغدادى « وفى موقده حكمة عجيبة وذلك أن يتخذ بيت النار وعليه قبة مفتوحة بحيث يصل اليها لسان النار . ويصف على أفاريزه أربع قدور رصاص كقدور الهراس لكنها أكبر منها . وتتصل هذه القدور قرب أعاليها بمجار من أنابيب فيدخل الماء من مجرى البير الى فسقية عظيمة ثم منها الى القدر الأولى فيكون فيها باردا على حاله ثم يجرى فيها الى الثانية فيسخن قليلا ثم الى الثالثة فيسخن أكثر من ذلك ثم الى الرابعة فيتناهى حره ثم يخرج من الرابعة الى مجارى الحمام ، فلا يزال الماء جاريا وحارا بأيسر كلفة وأهون سعى وأقصر زمان .. ويفرشون أرض الأتون التى هى مقر النار بنحو خمسين اردبا ملحا وهكذا يفعلون بأرض الافران لأن الملح من طبعة حفظ الحرارة »

ومما ينبغى ذكره فى هذه المناسبة ان فكرة الحمامات الساخنة مأخوذة عن اليونان والرومان، فقد اتجهت عناية المسلمين الى تنفيذها عندما وجدوا فى أرض الشام عددا وفيرا منها فى العصر المسيحى ، فعولوا على تقليد بنائها ، ولذا فان تخطيط هذه الحمامات لم يكن جديدا فى العصر الاسلامى ، ومن المرجح أن يكون أقدم المعروف منها يرجع الى الشام فى القرن السادس الميلادى.

***

وكان يقوم بالخدمة فى الحمام العام عدة أشخاص هم : حمامى (وهو الشخص الذى يؤجر للمستحم المئزر وهو رداء قصير يستر العورة) ، وقيم (وهو الشخص المكلف بفتح الماء الىالاحواض وتنظيف الحمام وتبخيره) وزبال (لان الوقود كان فى الغالب من الزبل اليابس) ووقاد وسقاء .

والملاحظ فى حماماتنا القديمة ، وخصوصا العامة منها ، أن جدرانها كانت مزخرفة بصور ورسوم مختلفة لأن ذلك ، كما كان يظن ، يزيد قوى البدن الحيوانية والطبيعية والنفسية. وهذه النقوش تنحصر فى رسوم صيد وطيور واستحمام وراقصات ونساء شبه عاريات . وفى الحقيقة ان استخدام هذا الاسلوب فى تزيين الحمامات يرجع الى العصر الاخير من الحضارة اليونانية ، اذ جرت العادة على استخدام الصور المائية على الجص بدلا من البلاط المختلف الالوان فى أعمال الزخرفة . ويعرض متحف الفن الاسلامى عدة نماذج من هذا الاسلوب فى زخرفة الحمامات فى العصر الفاطمى تعتبر من غير شك فريدة فى نوعها فى الفن الاسلامى . وهذه النماذج كان قد عثر عليها المتحف فى سنة ١٩٣٢ حين تم له الكشف عن بقايا حمام فاطمى أثناء عملية التنقيب عن الآثار فى منطقة أبى السعود بمصر القديمة . ولعل من أبرز هذه الرسوم التى يعرضها المتحف صورة شخص جالس وحول رأسه هالة وفى يده اليمنى كأس وجسمه منظور من الأمام ، أما الوجه فنصف جانبى وعلى الرأس عمامة يبدو من جانبيها خصلتان من الشعر الغزير ، وثوب هذا الشخص مزين بزهور حمراء ، ومما يلفت النظر رسم وشاح من النسيج يضم ظهر الشاب ويخرج طرفاه من أسفل الابطين وكذلك رسم طائرين متقابلين بينهما وريقات نباتية وحولهما شريط من حبيبات .

وأخيرا كانت هذه الحمامات من المنشآت العامة التى زخرت بها القاهرة وغيرها من المدن وكانت موضع اهتمام الحكومات والاهالى على السواء لأنها تقوم بخدمة صحية هامة كما أنها تمثل مبلغ تقدم العمارة الاسلامية ، مما يجعلها من مظاهر التقدم الحضارى الذى يفخر به الشرق الاسلامى فى العصور الوسطى على الغرب الاوربى ، ففى تلك العصور لم تكن أوربا قد عرفت هذا النوع من المنشآت لان الاستحمام كان يعتبر نوعا من الترف يؤاخذ عليه الانسان .



صورة من بقايا حمام فاطمى

وكان يوجد فى بعض الحمامات «مزين» ليهذب شعر الرأس واللحية ويزيله من بعض أجزاء الجسم ، وأيضا «مكيساتى» ليتولى تدليك الجسم وطقطقة المفاصل وازالة الأوساخ من مشط القدم. ولا شك ان هذه العملية هى أصل عملية التدليك الحالية ، ففى كلتا العمليتين يكون البخار هو العنصر الهام فى تدفئة المكان وتفتيح مسام الجلد واطلاق العرق وبذلك يتسنى طرد السموم العالقة بالجسم فيكتسب الانسان نضرة وعافية . أما فى حمام السيدات فكانت توجد الماشطة والبلانة تقومان بجميع وسائل التجميل المعروفة من تصفيف للشعر وازالته من الجسم وتزيين للوجه بكافة الطرق حتى تبدو السيدة عند مغادرتها الحمام فى أجمل زينة وأكمل هيئة .

والواقع ان الحكومة اهتمت بأمر هذه الحمامات وتنظيم الدخول فيها وتوفير سبل الامن حتى يتحقق الغرض من وجودها ، فأسندت مهمة الاشراف عليها الى صاحب الشرطة كما كانت أيضا من واجبات المحتسب أن يأمر المشرفين عليها بكنسها وتنظيفها بالماء عدة مرات كل يوم فضلا عن قيامه بالمحافظة على الآداب العامة داخل الحمام وخارجه .

في ذكرى العقاد

العقاد وتنقيح الشعر

بقلم : أحمد ابراهيم الشريف

حفظ لنا مؤرخو الآداب العربية أخبارا قليلة جدا عن التنقيح ، بالرغم من أهمية هذا الباب فى الدراسة الحديثة للآدب والأدباء ٠

من هذا الذى حفظوه أن المنقح لم يكن الشاعر وحده ، بل كثيرا ما كان راويه هو منقح شعره كما يقول ابن مقبل « انى لأرسل البيوت عوجا فتأتى الرواة بها قد أقامتها ٠ »

والقصائد المنقحة أو كما يسميها الجاحظ فى بيانه وتبيينه « بالحوليـات والمقلدات والمنقحات والمحكمات » تجعل من صاحبهـا شاعرا فحلا خنذيراً أو على الأقل تجعله شاعرا مفلقا ، وتنقذه من ان يكون شويعرا أو شعرورا ٠ وقد اتفقت الروايات على أن زهير بن ابى سلمى كان يحتفل ببعض قصائده فلا يظهرها الا بعد اعادة النظر فيها « حولا كريتا وزمنا طويلا ٠ »

ومما حفظه لنا تاريخ الآداب العربية نعلم أن التنقيح كان يشمل التهذيب فى اللفظ والمعنى والمضمون ، اصـلاحا لخطأ أو تجميلا لقبيح أو استغناء عن حوشى غريب ٠

فمن امثلة اصلاح الخطأ ما روى أن المغنين



غنوا النابغة الذبيانى ببيته المشـهور حينما نزل يثرب فظهرا اقواؤه مع الغناء والترديد فنقحه من قوله :

« وبذاك انبانا الغراب الأسود »

الى قوله :

« وبذاك تنعاب الغراب الأسود ٠ »

ومن امثلة تهذيب اللفظ والمعنى ما ذكر عن عبد الملك ابن مروان حينما سمع قول جرير :

هذا ابن عمى فى دمشق خليفة
لو شئت ساقكم الى قطينا

فقال تعليقا عليه : مازاد ابن المراغة على أن جعلنى شرطيا ٠ أما والله لو قال «لو شاء ساقكم» لسقتهم اليه كما قال ٠

ومن امثلة تهذيب العبارة للوصول الى جمال البلاغة والصياغة ما واجه به خلف الأحمر بشار بن برد فى قوله :

بكرا صاحبى قبل الهجير
ان ذاك النجاح فى التبكير

فقال له : يا أبا معاذ لو قلت «بكرا فالنجاح٠٠ فى مكان « ان ذاك النجاح ٠٠ » لكان أحسن ٠

ثم يتم هذا المثال برد بشار على خلف ، ذلك الرد الذى يبين أن موافقة الحال وتصوير المضمون بما ينبغى له هو غرض البلاغة الأول ٠ اذ قال له بشار « لقد بنيتها أعرابية وحشية فقلت « ان ذاك النجاح » كما يقول الأعراب البدويون ؛ ولو قلت « بكرا فالنجاح » كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل فى معنى القصيدة٠ فقال خلف فقبل بين عينيـه ٠ » (راجع الأغانى ج ٣ ص ١٩٠

وهدف الشاعر من هذا التنقيح والتهذيب هو ألا يروى عنه ما ينقص من قدره كفنان ـ سواء جاء الانتقاص فى فنه أو فى خلقه ومروءته أو فى أى قيمة يحرص عليها ـ ويذكر لنا التاريخ أن

الفرزدق لما نعى لجرير آبدى الشماتة به فقال :

مات الفرزدق بعد ما جدعته
ليت الفرزدق كان عاش قليلا

فقال له المهاجر بن عبد الله : بئس لعمر الله ما قلت فى ابن عمك ؛ أتهجو ميتا ؟! أما والله لو رثيته لكنت اكرم العرب وأشعرها . فقال جرير : ان رأى الأمير ان يكتمها على فانها سوأة . ثم رثاه وبكى . » (راجع الأغانى ج ٨ ص ٨٨) كما يذكر لنا التاريخ خلاصة الغرض من التنقيح فى قول سويد بن كراع :

اذا خفت أن تروى على رددتها
وراء التراقى خشية أن تطلعا
وقد كان فى نفسى عليها زيادة
فلم أر الا أن اطيع وأسمعا

وجاء العصر الحديث بدراسة جديدة لظاهرة التنقيح ، فاستعان بمسودات الشاعر لمتابعة عملية الخلق والابداع فى اطوارها المتعددة حتى تصل الى نهايتها المرضية ؛ ودرس التنقيح دراسة يستشف منها نفسية الشاعر وشخصيته وافكاره ومراميه ، فجاءت دراسة التنقيح الحديثة كاشفة للكثير من معميات العمل الفنى والخلق الابداعى سواء فى الأدب وفى الأديب .

ولقد كانت للعقاد استعانة بالتنقيح فى مذهبه النقدى الذى جاء يبشر به ؛ وفى تطبيقه على الشعراء والكتاب ولا سيما أحمد شوقى أمير الشعراء ؛ وفى شعره الذى نشره ثم أعاد نشره بعد حين .

وخلاصة مذهب العقاد فى الشعر — للتذكرة لا للشرح والتفصيل — هو أن البيت ليس وحدة الشعر بل وحدته القصيدة ؛ والقصيدة كيان عضوى يختل اذا تناثرت أشلاؤه أو ارتكبت واضطربت ؛ وهى صورة صادقة لما جال بنفس قائلها فى تجربة ازاء الكون والحياة والاحياء ؛ ومجموع قصائد الشاعر — من ثم — صورة صادقة تجلو لنا نفس هذا الشاعر وعالمه كما تمثل فى نفسه ، وكل شىء ذى بال يهمنا أن نعرفه عن الشاعر لابد أن يكون ماثلا هناك فى قصائده من حيث يدرى الشاعر أو لا يدرى .

واضح ان هذه المبادىء لا تتعارض مع التنقيح . ولكن بعضا من الدارسين ظنوا أن ثمة تعارضا بعد أن قرأوا للعقاد طرفا من نقده لأحمد شوقى وعلى الأخص نقده لقصيدته فى رثاء مصطفى كامل وقصيدته على قبر نابليون

ففى قصيدة « رثاء مصطفى كامل » ، عاب العقاد على شعر شوقى التفكك والاحالة والولع أعاد ترتيب القصيدة بحيث لم يترك بيتا واحدا فى موضعه من سائر الابيات ، مدللا بذلك على أن القصيدة أشلاء متناثرة ، تظل أشلاء لا حياة فيها مهما تغير الترتيب فيها ، فظن بعض خصوم العقاد من هذا أن أى تبديل أو تغيير فى ترتيب أبيات من قصيدة دليل واضح وكاف على أنها ليست كيانا عضويا سليما ، وان العقاد بهذا لا يجيز التنقيح بتغيير الترتيب .

وفى قصيدة « على قبر نابليون » عاب العقاد على شوقى أنه يضحى بالمعنى كله ويخرج من النقيض الى نقيضه ليكسب الجرس الطلى والرنين الأجوف ، وذلك حين اخذ عليه عدوله عن قوله عن جثة نابليون :

قد توارت فى الثرى اجزاؤها
وسناها ماتوارى فى السنين

فجعله :

وتوارث فى الثرى حتى اذا
قدم العهد توارت فى السنين

فظن هؤلاء الخصوم ان العقاد فى مذهبه لا يبيح التنقيح فى الصور أو الالفاظ أو التعابير . فلما اطلعوا على تنقيحه لشعره هو بين طبعاته الأولى وطبعاته التالية ظنوه يناقض نفسه ويحل لنفسه ما يحرمه على غيره ويتجنى على امير الشعراء ؛ ورتبوا على هذا ما شاء لهم الرأى أن يرتبوا حتى قالوا انه ما نقد شوقى الا طلبا للشهرة أو اتباعا لقولهم « خالف تعرف » .

والحقيقة ان العقاد لم يمنع التنقيح ولم يحرم التجويد ؛ بل لقد كان يلوم على الارتجال اذا لم تكن للارتجال ضرورة . وفى حديثه مع سعد زغلول فى الأدب تعرض للارتجال فلم يحبذه وآثر عليه التأنى والتجويد. ولم يكن يعيب من التنقيح الا المبالغة التى تقلل من الانتاج وتصيب الأديب بالعقم ، وهو ما كان يقوله للاستاذ عبد الرحمن صدقى الذى رواه عنه فى مقال له بعد وفاته ، كما رواه هو نفسه فى مقال منذ زمن غير بعيد

ولم يكن يؤمن بالتنقيح مذهبا وحسب ، بل لقد اجرى من التنقيحات فى شعره ما يستغرق

كتابا غير صغير (سيظهر قريبا ان شاء الله ؛ فكان من تنقيحاته حذف قصائد كاملة ، وحذف ابيات من قصائد ، وتبديل مواضع وتبديل صور وتبديل الفاظ وتعابير ؛ وكل ما كان يراعيه في هذا أنه يحسن اللفظ والعبارة لتكون أبلغ اداء واجمل وقعا في التعبير عما يريد ، فكان كالطبيب الذي يطلع على عضو ناب قلق فيعالجه حتى يطمئن في موضعه فيستريح العضو ويزول الورم ويشفى المريض .

مثال ذلك ما أجراه في قصيدة « كنت فصرت » من قصائد الجزء الاول :

اذ فصل بين البيت الرابع والخامس بفاصلة، وعدل في البيت الخامس عن قوله :

هذي الحياة أساطير ينمقها
يراع مستوفز الاحداق جوال

الى قوله :

وما الحياة لعمرى حين نقرأها
الا كأسطورة من وهم قوال

وعدل عن الأبيات الثلاثة الآتية :

قد كنت أنشد روحى أن تفارقنى
بخعا وأجفل منها أى اجفال
فالآن أنشد آلامى وأحمدها
كيما أحس بروحى بين أوصالى
ان الحياة حياة كيفما اختلفت
ألوانها من مسرات وأوجال

فجعلها كما يلي بعد التحوير والتبديل :

ان الحياة حياة كيفما اختلفت
الوانها من مسرات وأوجال
كم ذاهبت بروحى أن تفارقنى
ورحت أجفل منها أى اجفال
فالآن أنشد آلامى وأحمدها
كيما أحس بروحى بين أوصالى

كان هذا في « ديوان العقاد » الذى نشره سنة ١٩٢٨ ، فلما نشر بعض شعره في « ديوان من دواوين » سنة ١٩٥٨ عدل عن « مسرات » الى « أماني » وعدل عن « فالآن » الى فاليوم .

ولقد كانت لنا ملاحظات على تنقيحات العقاد لشعره بعد الفراغ من تحقيقها كاملة : منها أن الجزء الأول « يقظة الصباح » ينطوى على صفتين متناقضتين أظهرتها التنقيحات : أولاهما كثرة ما صحح من اخطاء لغوية ، نحوية وصرفية ، والثانية كثرة الغريب من الألفاظ والمتعاظل من التراكيب التى عدل عنها الى السهل المألوف .

مثال الصفة الاولى قوله في قصيدة « لسان الجمال » : «أعصاك أعصاك» ثم تصحيحها بقوله : أعصيك أعصيك . ومثال الصفة الثانية قوله في قصيدة « الحر والليل » .

واكفهر الطخاء واسحنكك الل
يل فلا فرق بين أعمى وهر

ثم عدوله عن هذا العنت وشرحه في الحواشى الى قوله :

ضل هادى العيون واحلو لك ا
لليل فلا فرق بين أعمى وهر

والتناقض في الصفتين ظاهر قريب ، فان شاعرا لم يملك بعد مقاليد اللغة حتى انه يخطىء احيانا في نحوها وصرفها ، يعمد الى أغرب ألفاظها وتراكيبها كأنه جاهلى لم يدرك حتى عصور المولدين .

الا أنه تناقض قريب الغور لا يثبت على التمحيص .

فالطبيعى أن يخطىء الشاب الناشىء لأنه لم يستكمل بعد عدته من العلم ولا غاص في أحشاء بحر هذه اللغة العميق .

والطبيعى المألوف أيضا أن الشاب الناشىء يحب أن يظهر العلم والبراعة والمقدرة وان يتباهى بتعجيز الناس كأنما يريد أن ينتزع الاعتراف منهم وكأنما يتعجل الاعتراف بالاستاذية شأن الشباب العجول ، فيتمثل قارئه منافسا في مضمار السباق ؛ ولكنه مع السن وزيادة الخبرة ونمو الشعور بالثقة والراحة الى الاعتراف بالمكانة يثوب الى الطمأنينة والاسترسال ، ويغدو لقارئه معلما بعد أن كان منافسا ، أو يغدو أبا بعد أن كان اخا بين اخوة ولدات .

فالصفتان منشؤهما واحد هو الشباب وتعجله وقلة خبرته ، ومتى كان مرجع النقيضين واحدا فما هما بنقيضين الا في القشرة الظاهرة والوهلة الاولى .

ومن ملاحظاتنا أيضا ما يتعلق بما حذفه العقاد ولماذا حذفه ؛ وانا هنا لا أنقد نقد الباحث ولكنى أحكى حكاية الراوى لما رأى وسمع .

هناك قصائد حذفت لانها من قبيل الصبيانيات

التي تتسرب الى شعر الشاعر وهو في طور الصبا والمراهقة بحكم السن الذى لا معقب على حكمه منها قصيدتا « ليالى الهوى » و « سخافات التشبيه » ، ونحوهما مما لم أكن أظنه الا حاذفها من أول الامر لولا اللهفة على زيادة حجم الديوان ، حتى أثبت فيه ما هو من قبيل بطاقات التهنئة بالمواسم والاعياد .

وهناك قصائد تشتم من حذفها أسباب سياسية أو اجتماعية أو أيديولوجية ، كالابيات التى حذفها من قصيدة « يوم الشهداء » والتى مدح فيها أمة الطليان مدحا مستطابا ؛ ولسنا نرى سببا يمنع الشاعر المصرى من مدح أمة الطليان لا سيما وانهم قد واسونا في شهدائنا ؛ ولكن ربما كان في جو السياسة العالمية في ١٩٢٨ ما دعا العقاد الى حذفه؛ واذا كان لى أن أرجح فانى أظن أنه كان ضيق الصدر بايطاليا والايطاليين الذين استسلموا لموسولينىوفاشيته ولم ينتصروالامندولا ومانيوتى كما كان ينبغى عليهم في نظر العقاد ، فضن عليهم بمدحه ولو كان قديما . ويرجح هذا الظن عندى أنه ألف كتابه « الحكم المطلق في القرن العشرين » الذى أنحى فيه باللواذع والقوارع على الغاشية في نحو الزمن الذى أعاد فيه طبع ديوانه الكبير .

وفي قصيدة « شبان مصر » حذف كثيرا من الأبيات التى تمور بالسخط على مصر وشبانها ومستقبلها سخطا يقترب من اليأس أو يكاد ؛ ومثله ما فعله في قصيدة « صوت نذير الى الشبان » . ففى هذا الحذف ما يشير - ولو على الظن الراجح - الى انه بعد ثورة ١٩١٩ قد ثاب الى رأى آخر فيه أمل مبسوط مكان اليأس والقنوط . ولربما أيد هذا الظن انه أضاف الى قصيدة « هيكل أدفو » بيتها الأخير الذى يقول فيه :

« **وستستقل ، فلا تقولوا انها**
صمد الهوان بها استقلالا »

ولا يحسبن أحد أننا نعنى بهذا ان العقاد كان يخضع شعره لمقتضيات السياسة ، بل كل ما نريده هو أنه ربما عاد الى تفاؤله المجبول عليه بعد غاشية الشك التى رانت عليه في خلال الحرب العالمية الاولى وأوحت اليه بملحمة «ترجمة شيطان» و « مجمع الأحياء » ؛ وأن العامل الواضح في عودته الى التفاؤل هو ثورة ١٩١٩ التى آمن بها وأسهم فيها بنصيب مذكور .

على كل حال صحت هذه الترجيحات الظنية أم لم تصح،فان الذى يحيرنى هو أمر بضع قصائد لا أدرى لحذفها سببا قط : منها قصيدة « أسحار أيار » ومنها « لا مرتين على جبل الكرمل » ومنها « مناجاة هينى » .

فأما « أسحار أيار » فهى قصيدة طويلة تبلغ خمسة وسبعين بيتا مصرعة القوافى وهى من شعر الطبيعة ووصف الربيع فليس فيها ما يناقض المذهب الجديد لكى نقول انه حذفها لعدم تمشيها مع مذهبه الذى استقر عليه بعد تأليفها ؛ وليس فيها نكر ولا فحش ولا شىء مما يغض من علمه ولا فنه ولا مروءته ؛ وليس فيها المام بالحركات السياسية والاجتماعية الاصلاحية حتى يسوغ لنا أن نقول أن الحال قد تحولت فحذفها . وأعجب من كل هذا أنها منشورة في خلاصة اليومية ، وأنه حين أعاد نشرها في « يقظة الصباح » قد أجرى عليها تنقيحة واحدة هى تغييره قوله :

وأشرق النيلوفر كالبدر حين يسفر

فجعله :

«**وعابد الشمس انثنى كالشمس لونا وسنى**»

لكى يستغنى عن كلمة « النيلوفر » برنينها الأجنبى وعن الحاشية التى تفسرها بأنها « عباد الشمس » .

ثم ما ذنب « لامرتين على جبل الكرمل » ؟

المدهش حقا في هذه القصيدة أنه حذفها من الديوان يوم أعاده في سنة ١٩٢٨ ، فلما نشر «ديوان من دواوين» في ١٩٥٨ أثبتها فيه كاملة ، ولم يحذف الا مقدمتها النثرية .

ألعلها سقطت سهوا في ديوان ١٩٢٨ ؟

أم لعل نحس « هينى » المشهور قد أحاق « بمناجاة هينى » وألم « بلامارتين » فنسيهما العقاد حين جمع الدواوين ؟!

ان كان السهو معقولا ها هنا ، فما هو بمعقول في صدد قصيدة الاهداء « الى سعد زغلول » التى قدم بها الجزء الثالث « أشباح الأصيل » ثم أسقطها عندما جمع الديوان الكبير .

على كل حال لست يائسا من العثور على السبب المعقول

وان البحث الذى ينتهى بسؤال يحفز القارىء على البحث والتنقيب لخير من بحث يغريه بالتهويم ؟

ميشيل بوتور

أحد أقطاب الرواية الجديدة

بقلم: د. سامية أحمد أسعد

زار مصر أخيرا الروائى الفرنسى الكبير ميشيل بوتور Michel Butor واستمع اليه البعض وهو يحاضر عن « الكلمات فى فن الرسم فى الغرب » ٠

عندما دخل ميشيل بوتور الحياة الأدبية فى فرنسا ، ربط النقاد والجمهور بينه وبين تلك الحركة الأدبية التى أكدت وجودها آنذاك ، وسميت أولا مدرسة النظر ، وثانيا « الرواية الجديدة » ٠ ومن ثم كان ذكر اسم بوتور الى جانب ناتالى ساروت ، وروب جرييه ، وكلود سيمون ، الخ ٠٠٠ يعتبر هذا الربط صحيحا بالقدر الذى يوجد به أكثر من عامل مشترك بين بوتور ورواد « الرواية الجديدة » على تباينهم ٠كل منهم يرفض الرواية السيكولوجية التى تقدم للقارىء واقعا فسره المؤلف سلفا ٠ ففى الرواية التقليدية ، يشرح المؤلف الأحداث والشخصيات بطريقة ذاتية بحتة واضعا بين القارىء والواقع ، تحليله الخاص ٠ لقد سبق أن ثار جيد على هذا الأسلوب عندما كتب «المزيفون» (١٩٢٥) ، كما أنكرت ناتالى ساروت فى « عصر الشك » الشخصية ومعناها السيكولوجى ، وأبرز روب جرييه الزيف الذى يتسم به « عالم المعانى السيكولوجية ، المنطقية ، الاجتماعية ٠٠ » ، وجعل من وجود الأشياء ، لا الشخصية أساسا لرواياته ٠

ونجد كل هذه الاتجاهات فى أولى روايات بوتور ، « ممر ميلانو » ، التى تصور لنا من خلال الحياة الجماعية ، شخصيات تتحرك أمامنا ٠ لكن المؤلف لا يتناولها بالتفسير أو التعليق ٠ و «الجدول» تقدم لنا لغزا موضوعيا ، لغز مدينة بليستون ٠ و « التغيير » تروى دراما نفسية ، لكن المؤلف لا يعالجها على أنها كذلك ٠ اذا أخذنا كل هذا فى الاعتبار ، وخاصة قطع الصلة بالاشكال التقليدية ، أمكن أن نقول أن بوتور من رواد « الرواية الجديدة » ٠ لكننا لا نستطيع أن نقول أنه ينتمى الى مدرسة أدبية يطبق مبادئها ٠ واذا كانت هناك أوجه شبه بين رواياته والروايات الجديدة فلأنه عاصر كتابها ، وتعرض للمشاكل والقضايا الأدبية التى تعرضوا لها لكن لكل منهم طريقته الخاصة وأسلوبه المتميز ٠ ولا يمكن أن نقول أيضا أن بوتور تأثر بهم ٠ صحيح أن له نفس الميول ونفس الاتجاهات ، لكنه ، عندما سلك طريقا جديدا ، لم يفعل ذلك الا من تلقاء نفسه ٠ كتب أولى رواياته عام ١٩٥٤ ، فى حين لم تنشر ناتالى ساروت الكتاب الذى عرضت فيه نظريتها عن الرواية الجديدة الا عام ١٩٥٦ ٠ وهكذا فعل روب جرييه ٠ ولم تنشر أول رواية جديدة الا عام ١٩٥٣ ، بينما كان بوتور قد انتهى تقريبا من كتابه «ممر ميلانو» وعندما ظهرت هذه الرواية لم يكن أحد ليتصور أن بوتور سوف يضم الى



مدرسة أدبية ، أو حتى جماعة أدبية ، ولم تكن هذه أو تلك قد تكونت فى الأذهان بعد • لا يمكن أن نفسر اذن أعمال بوتور بأعمال نفر من معاصريه ان موهبته ذاتية خالصة • واذا كانت قد التقت بموهبة معاصريه ، فذلك يرجع الى تطور الاحساس الأدبي وتشابه الأذواق بين أفراد الجيل الواحد •

ولد ميشيل بوتور عام ١٩٢٦ ، وعاش فى باريس منذ الثالثة • كان أبوه مولعا بالفنون • ومن هنا كان اهتمام الابن بقضايا البحث الفنى ، والفنون التشكيلية عامة • وينبيء هذا الاهتمام ببعض النزعات التى نلمسها فى « ممر ميلانو » و « درجات » ، فيما يتعلق بتكنيك الرواية • وعندما بلغ الثامنة عشرة ، أدرك أنه لا يستطيع أن يصبح رساما أو موسيقارا فى الوقت القريب؛ فدرس الفلسفة فى السوربون (١٩٤٦) ، يحدوه أمل فى أن يجد فى هذه المادة الدقة التى طالما غلبت على ذوقه الفنى • وساعدته الظروف على ارضاء هذا الميل ، اذ وجد عند أساتذته ، ومن ضمنهم جاستون باشلار ، ما افتقده عندما هجر الفنون : دراسة الحياة ، والتجربة ، والفكر على أنها أسطورة وعين بوتور عام ١٩٥٠ مدرسا فى مصر ، فى مدينة المنيا ، فذهب ليلقن بعضا من شباب مصر الذى لا يعرف الا بضع كلمات انجليزية ، مبادىء اللغة الفرنسية • ثم نقل الى ما نشستر عام ١٩٥١ ، والى اليونان عام ١٩٥٤ ، والى جنيف عام ١٩٥٦ ، وأتاح له هذا التجوال فرصة للتعرف على مدن مختلفة انعكست صورتها فيما بعد رواياته • وكثيرا ما كان يطلب اليه ، أثناء رحلاته هذه ، أن يلقى بعض المحاضرات فكان يتحدث دائما عن الرواية • وكان ان انتهى به الامر — وهو المدرس الذى اختار هذه المهنة رغم أنفه — الى كتابة رواية وضع فيما حصيلة تعليمه الفنى والفلسفى ، وأحلام طفولته ، وميله الى الدقة • وما دمنا قد ذكرنا هذا الميل أكثر من مرة ، فحرى بنا أن نشير الى ولع بوتور بالرياضيات وان كان لم يتعمق فى دراستها ، هذا وقد حصل بوتور على جائزة رينودوه عن روايته « التغيير » التى قرأها ما يقرب من مائة الف فرنسى ، وترجمت الى ست عشرة لغة •

كتب بوتور الرواية ، والمقال ، وقرض الشعر ، بل واشترك فى كتابة أوبرا عن « فاوست » لكننا سنقصر حديثنا هنا على بعض من رواياته فحسب •

هناك ثلاثة من روايات بوتور يمكن أن تقرأ على أنها روايات تقليدية تتبع الأسلوب المألوف فى الوصف والسرد • لكنها تتميز عن الرواية التقليدية بدقة الاحساس وبطء الحركة • وتبين ، من خلال هذا الشكل الذى يكاد يكون مألوفا ، أفكار جديدة مبتكرة معقدة •

وتعبر مؤلفات بوتور عامة عن نزعة نشأت شيئا فشيئا وتأكدت فى السنوات الأخيرة ، ألا وهى نزعة الرواية الى التساؤل عن الطريقة التى ننظر بها الى الواقع ونفسره ، بدلا من وصف ذلك الواقع وفقا للاساليب التقليدية • وبالتالى ، تصبح الرواية تحليلا لطريقتنا فى تفسير الواقع بدلا من أن تكون تحليلا للوقع نفسه •

تصور « ممر ميلانو » حياة السكان فى احدى العمارات الباريسية فيما بين السادسة مساء والساعات الأخيرة من الليل • ما من شىء يشوب العرض والاخراج ، وكلاهما واقعى • لكن القارىء يشعر بشىء من الغرابة ، يشعر أنه ينفذ شيئا فشيئا الى واقع معقد، وان كان مألوفا • ويكتشف فى الوقت نفسه نوايا بوتور ومقاصده • يكتشف العنصرين اللذين سيسودان كل مؤلفات بوتور : الاهتمام بالواقع ، والاحساس بتعقيده احساسا يؤدى الى دراسة الطريقة التى يظهر بها لنا ، تلك الطريقة التى تمكن المؤلف من النفاذ اليه والايحاء به •

و « ممر ميلانو » تصوير كامل للحياة الجماعية فى بيت مكون من ستة أدوار ، ويقع فى شارع وهمى فى طرف باريس ها هى ذى على التوالى العائلات التى تقطن الطوابق الستة : عائلة رالون المكونة من ربة البيت ، وهى أرملة ، واحدى قريباتها الفقيرات ، وولديها الراهبين • وعائلة أحد الموظفين ، وعائلة فيرتيج البوجوازية ، وعائلة من الرسامين •• لكل عائلة حياتها الخاصة والحدث الخاص بها • لكن ، لابد من علاقة تربط بنيها وتعطى القارىء احساسا بالحياة الجماعية • لذا يتخيل الراوى أن عائلة فيرتيج تقيم حفلة راقصة احتفالا بعيد ميلاد ابنتها العشرين • هذا وينحصر فن الكاتب فى عملية «مونتاج» تتابع فيها المشاهد بحيث تستوقف نظر القارىء دائما ، بل وتجذبه

أيضا في كثير من الأحيان • ينقلنا بوتور من طابق الى آخر ، ومن شقة الى أخرى ، ويتابع حركة الشخصيات دون أن يخلط بينها تحتل أحداها مكان الصدارة في هذا المشهد ، وتحتله أخرى في ذاك ، وهكذا ... لا ينبغي أن يهتم القارىء بالدراسة النفسية ، أو الملاحظة الاجتماعية أو القضايا الأخلاقية .. تلك العناصر المكونة للرواية التقليدية • وعليه بالاهتمام بمهارة الراوى فحسب لا أهمية للموضوع • وإذا كانت هناك شخصية رئيسية ، فهى بلا جدال شخصية المؤلف نفسه • صحيح أنه لا يرى ، لكنه اليد المحركة للمجموعة ، لا يهتم بوتور بوصف الواقع ، بل يهتم بطريقة تقديمه • وأساليب الرواية تستوقفه أكثر من الرواية ذاتها • وبالتالى ، تشبه الرواية الجديدة رواية واقعية سيكولوجية ، بالمعنى المتعارف عليه لهذه العبارة ، لكن وفقا لرؤيا غير مألوفة • يصور بوتور الواقع الانسانى بطريقة بلزاك • يقدم الشخصيات بعاداتها وتاريخها العائلى والاجتماعى ويصف أفعالها والديكور المحيط بها ، ويعلق عليها • لكنه يختلف عن بلزاك من حيث الرؤيا والفكرة • اعتاد بلزاك ، والروائيون الواقعيون عامة ، أن يجعل من القصة أو مجموع الأحداث بمعنى أدق ، الخيط الرئيسى فى الرواية • وما من قصة بهذا المفهوم فى « ممر ميلانو » أو «درجات» فنحن لا نتساءل أبدا ، ازاء هاتين الروايتين وغيرهما ، عما سوف يحدث ، صحيح أن « ممر ميلانو » تنتهى بحدث عنيف ، بجريمة قتل ، لكنها تجىء عرضا ، ولا تعتبر خاتمة لاحداث سبقتها • وفى حذف عنصر الحكاية بالذات يكمن ما فى هذه الرواية من ابتكار •

يحاول بوتور أن يوحى الينا ، من خلال تصويره للواقع والحياة الجماعية ، بشىء أشبه بلعبة الشطرنج ، وربما أشار الى ذلك بطريقة رمزية عندما أقحم فى روايته بعض الخواطر والقضايا الخاصة «بالتكوين» الفنى ، ويتحدث عن الرسامين اللذين يقطنان الطابق الخامس• وهناك مثال آخر يؤكد أهمية « التكوين » بالنسبة للمؤلف • لقد بدأ الرسام لوحة واسعة قسمت الى مربعات ملونة • ووضع عليها ، وهى أشبه بلوحة الشطرنج، وجوها مأخوذة عن ورق اللعب: الولد والبنت والشايب : هذه اللوحة طريقة ، هى الاخرى ، لتصوير الواقع • وهى ، بالذات ، الطريقة التى يلجأ اليها بوتور • فطوابق العمارة، وحجرات شققها ، بمثابة مربعات لوحة شطرنج تتحرك عليها الشخصيات • وربما ذكرنا هذا «التكوين» بلوحات الرسام موندريان الميال الى المساحات الهندسية • وجدير بالذكر أن بوتور نشر مقالا عنه عام ١٩٦١ •

قلنا أن روايات بوتور تخفى وراء السرد التقليدى معنا خفيا ، ولغزا رمزيا • ويتأكد هذا عند قراءة ثانى روايات بوتور « الجدول » (١٩٥٦) • لا نجد فى هذه الرواية الا وصفا بطيئا ، أو بعبارة أدق ، يوميات موظف فى أحد البنوك الفرنسية ، جاء ليتدرب لمدة عام فى مدينة بليستون الانجليزية • هذا موضوع واقعى ، عادى ، يكاد يكون مبتذلا • لكن الرواية تولد شيئا فشيئا فى القارىء احساسا بأن الواقع بالذات هو أكثر الاشياء غموضا بالنسبة للانسان • تبدأ القصة فى محطة بليستون ، ليلا • ينزل من أحد القطارات فرنسى ، جاك رفيل، لا يعرف الانجليزية ، ويهيم على وجهه فى المدينة الواسعة ، الصامتة ، المجهولة • ولا يجد فندقا ، فيعود أدراجه الى المحطة ، حيث يقضى الليل • وفى الصباح ، يواجه المدينة التى سيعيش فيها عاما كاملا • وتسير حياته رتيبة مملة بين البنك الذى يتدرب فيه ، والمطعم ، وغرفته الكئيبة • لكن وحدة ريفيل تتسلط على فكر القارىء لأن المؤلف ، شأنه فى ذلك شأن كافكا ، يصف كل شىء بدقة متناهية ، تزيد من قسوة الواقع وطابعه المقلق • وشيئا فشيئا ، يتحول الموضوع الى صراع بين الانسان والمدينة • تتملك ريفيل فجأة رغبة فى حب استطلاع تزيد من حدتها ساعات الفراغ الطويلة • يستولى عليه حب غامض لهذه المدينة الضخمة المملة التى سكنها بالصدفة المحتمة • ويتمنى أن ينفذ الى روحها ، ويفهمها ، ويقف على أسرارها ، ان وجدت • وهنا ، يدخل فى الرواية عاملان جديدان : شراء ريفيل لاحدى الروايات البوليسية ، وزيارته لكاتدرائية بليستون • يتلخص موضوع الرواية البوليسية فى قتل أخ لأخيه ، وكاتدرائية بليستون بالذات كانت مسرحا لتلك الجريمة التى وقعت ، بالذات أيضا ، تحت لوحة تمثل قتل قابيل لهابيل • يستحوذ على ريفيل هذا الكتاب الذى صورت فيه بليستون على أنها مدينة غامضة ، تماما كما رآها

هو . فيستخدم الرواية كدليل يهديه فى محاولته النفاذ الى حقيقة بليستون . ها هو ذا يزور الاماكن التى عاش فيهـا كل من الضحية ، والقاتل ، والمحقق .. وتشتق عن قصة «الجدول» الرئيسية قصتان : حادثة القتل ، وبحث ريفيل عن كاتب الروايه البوليسيـة الذى تستر وراء اسم مستعار . ويأخذ اللغزان فى التضخم حتى يشملا فى النهاية مجموعة بشرية بأسرها . وتغزو الاسـطورة الواقع ، خالقة احساسا بالسحر ، احساسا بأن القصة الوهمية لها ما يقابلها فى الواقع . وترتسم، وراء الواقع ، الخطوط الدقيقة الخـافية الخاصة برواية أسطورية . واذا دققنا النظر فى القصة ، وجدنا أنها أشـبه بمتاهة تصـطدم فيهـا شخصيات الخيال بشخصيات الواقع . والضلال فى المـكان له ما يرادفه فى الزمان . لم يكن ليتيسر لبوتور أن يلجأ الى تكنيك السرد العـادى . ومن ثم كان استخدامه لأبعاد زمانية متعددة . يكتب جاك ريفيل يومياته ويروى فيها تجربته فيما بين أكتوبر وسبتمبر من العام التالى . لكنه لا يبدأ فى كتابة هذه اليوميات الا فى شهر مايو . وبالتالى تختلط يوميات الحاضر بيوميات المـاضى . ينقل ريفيل الماضى ، لكنه يغوص فيه ابتداء من الحـاضر الذى يدخل شيئا فشيئا فى نسج الرواية . ولا يسعنا ، ازاء معالجة فكرة الزمان على هذا النحو ، الا أن نذكر مارسيل بروست . ينـحو بوتور نحوه . فيمزج الابعاد الزمنية المختلفة بعضها ببعض . ينظر الى الحاضر من خلال الماضى ، والى الماضى من خلال الحاضر . وهكذا نفعل ، فى الواقع . فنحن لا نحيا تماما فى الحاضر أو الماضى ، لأن كل لحظة نحياها مزيج من الماضى والحاضر بصفة خاصة .

وكمـا لجأ بوتور فى « ممر ميلانو » الى رمز الشطرنج نجد فى «الجدول» رمزا مماثلا . يعمل هذا الفرنسى المنفى فى مدينة غريبة على استشفاف روحها ، واكتشاف أسرارها ، وتصير حياته أقرب الى الرواية البوليسية ، منذ اللحظة التى يعشق فيها المدينـة وما يكتنفها من غموض . لذا جعل المؤلف من احـدى الروايات البوليسـية مركزا لكتابه ، ورمزا له . فالهيـكل العـام للرواية البوليسـية رمز للمغامرة التى يخوضها ريفيل عندما يعتزم الكشف عن حياة بليستون الخافية .

ثالث روايات بوتور ، « التغيير » ، محـاولة لتفسير الواقع المعقد . لقد سبق أن طبق بوتور هذه الفـكرة على الواقع الخارجى ، الجماعى ، الموضوعى ، ذلك الواقع الذى يصعب النفاذ اليه ويتمثل فى مدينة أو عمـارة لكنه ، فى «التغيير» طبق لأول مرة هذا المنهج على مجال آخر : الواقع الداخلى .

تقوم هذه الرواية على وحدة المكان ، شأنها فى ذلك شأن الروايتين السابقتين . والمكان هنا مجرد ديوان فى أحد القطارات . لكنه اطـار فحسب لتأملات المسافر العديدة . انهـا خلفية تعكس ذكريات ليون ديلمون ومشاريعه . والرحلة ذاتها مجرد شاشة تعرض عليها مستويات مختلفة من حياة ديلمون الماضية ، وما يقوم به من محاولات لتثبيت المستقبل . ليون ديلمون يناهز الاربعين، ويعمـل مديرا لأحد مكاتب الآلة الكاتبة . وهو متزوج من امرأة بورجوازية أنجب منهـا ثلاثة أطفال . انه ذاهب الى روما ، فى هذه المرة ، لا فى مهمـة متعلقة بعمله ، بل للقاء عشيقته سيسيل التى قرر اقناعها بفكرة اللحاق به فى باريس . ولسوف يبدأ من جانبه فى اتخاذ اجراءات الطلاق من زوجته . يظـل ديلمون مسجونا فى عربة القطار ، ووعيه ، وأفكاره . وهكذا نظل ، نحن القراء ، لأن الرواية كتبت بصـيغة المخـاطب ويصبح ، بالتالى ، كل منا ليون ديلمون نفسه .

هذه الرحلة فترة زمنية خالية من الاحداث بين القرار الذى اتخذه ديلمون عند رحيله من باريس واللحظة التى سيصل فيها الى روما . وفى هذه الفترة الخالية من الاحداث فيما يبدو ، يحدث ، بالذات ، التغيير . يرى ديلمون سلفا ما سيكون عند وصوله الى روما . ويعود به هذا المستقبل ، بطريقة تكاد تكون طبيعية ، الى ذكرى آخر لقاء كان بينه وبين سيسيل ، من أسبوع ، حين لم يكن قد اتخذ قراره بعد . يذكر تجواله مع عشيقته فى روما . وينطق صدفة باسم زوجته . فيذكر شـهر العسل الذى قضياه معا فى روما ، فيما مضى . وهكذا يلتقى المستقبل الذى «سيكون» فى روما بالماضى الذى «كان» فى روما . وتستمر الرحلة ، بينما تتقابل وتتراكم ذكريات ترجع الى فترات مختلفة من حياة ديلمون .

البقية ٩٠



بقلم : د. محمد يس العيوطي

هـــده القصـــة لا تمثل أشخاصا حقيقيين ، فاشخاصها من وحى التصـــور أو الخيال ، ولكنهـا تمثل فكرة رئيســية تنطبق على طبقـــة معينة فى المجتمع المصرى ٠

(١)

ـ وقعت ! وقعت ! ٠

قالها فى خاطره ، وهو مريض بمرض الشلل ، وقالها ردا على جواب زوجته له :

ـ لا ٠

قالت زوجته فوقية له حرف النفى هذا بأعلى صوت ، فقال فى خاطره :

ـ والله يايوسف انت وقعت ! وقعت يابطل ! وأنا ليه باجيب سيرة صور الأولاد دى ؟ الله ينعل أبو الصور واللى جاب الصور ! وأنا مالى بيهم : تحطهم على الشـــوفونير ، وللا فى الالبـــوم ، وللا تحرقهم وللا تلفهم فى ورقة وتعينهم مطرح ماتعينهم ٠ وأنا مالى بيهم ؟ وأنا ليـه بس جبت سيرة الصور دى ؟

كان مريضـــا بمرض الشـــلل ٠ ومن أول واجبات مريض الشلل أن « يبعد الزعل » عنه وبكل الطرق ، كما قال له الدكتور ، وكما شدد على زوجته ٠

فى عصر يوم من الأيام وهو ملقى على السرير ، رأى صـــورا عديدة ، لابنتيه الصغيرتين ، وقد تناثرت الصور حتى غطت سطح « الشوفونير » ٠ ثم حادثها محادثة عابرة ٠

ـ مش الصور دى تبقى أحسن فى البوم ؟

ـ لا

كان حرف النفى هذا لاغضاضة فيه أن قالته كما يقوله كل النـــاس ٠ ولكنها صرخت فى وجهـه صراخا مفزعا ، وسدت عليه كل مخارج الهروب من الموقف الذى خلقته هى بنفسها بحدتها ٠ فاما أن يتراجع ويصمت ، وهنا تركبه كما يركب الحمار ، واما أن يصرخ فيها وهنا يبدأ الصراع ٠

كان ذلك الصراع دائمـــا بينهما وقد اشتد بعد مرضه ٠ فاختار أوسط الطريقين وهو ينظر فى رجاء الى وجهها الجميل ، وقد زاده الغضب جمالا على جماله ٠ فقال

ـ احنـــا نجيب لهم ألبـــوم ، وانت بنفسك تشتريه ٠

فقالت بنفس النبرة ٠

ـ لا

انتفض واقفـــا ، وقد اصيب بنوبة غضب حادة ، واضطربت الكلمات على شفتيه وأمسك الصور بيده اليسرى ، فقد كانت اليمنى مشلولة ،

وأمسكت هي بها ايضا ، ثم لكزها بيده اليسرى في جنبها لفرط غيظه منها ، أو لغيظه من الموقف ، فما كان منها الا انها انحنت على قدميها ، وأخذت خفها بيدها ، وسقطت عليه ضربا ، فأخذ منها الخف وقذفه بعيدا ، وقالت هي

ـ مش قاعده لك ٠ مروحة بيتنا ٠

ـ اعملي حسابك حاتشيلي البنتين ، ولا أشيلهم أنا ٠ يا اما تاخديهم يا اما تخليهم ٠ عاوزة ايه ؟ يا اما تاخديهم على طول ، يا اما تخليهم على طول ٠

ـ حاخدهم ٠

(٢)

كان يوسف علي أبو بومة في الثانية والاربعين من عمره ٠ وكان عنده اثنان وعشرون فدانا ورثها عن أبيه وأجرها لابن عمه ٠ تزوج ثم طلق زوجته الاولى ، وتزوج الثانية ابنة رجل مفضال اسمه الاستاذ مرسي الهلف ٠ وحدثت له أحداث مع فوقيه انتهت بمرض الشلل ٠ اذ أصيب بجلطة داخلية نتج عنها توقف في الكلام ، اذ اخذته حمية المواقف ، ونتج عنهـا شلل في ذراعه اليمنى وكذا في ساقه اليمنى ٠ وأعني بالشلل تحجرا تاما له ثقل ما على الأرض من أثقال ، اذ يصاب عضو من الاعضاء بالشلل حين يصاب العضو نفسه بالتواقف التام عن الحركة ٠

جلس بعد أن أقفل الباب بعد خروجها من الدار بابنتيه عزه وعبلة لم يكن يهمه أنها قد خرجت وأصبح بمفرده ، فـكم خرجت من تلك الدار ساخطة عليه ٠ ولم يكن همه أنه ضرب على رأسه بالخف لأنه ، كمـا قال في نفسه ، « بدام ماحدش شـاف » ! ولكن كانت تهمه نتيجة خروجها من الدار ٠ أخذ يغلي ويفكر :

ـ لما نشوف حايجيلنا ايه من بيتها بعدما مات أبوها ، على كل حال دلوقت حاروح بيتنا طبعا ٠ البيت اتغير بعـد مامات أبويا ٠ حاروح ألاقي الست مـا ما ، وأختي دريه ، وابنهـا سراج الدين ٠ طبعا سراج الدين هو الكل في الكل لأنه ، بعدما أبوه مات في طفولته ، دلوعت أمه اللي ماترضاش ان حد يقـول « بم » جنبه ٠ بتعزه أوي عشان دخل كطالب في كلية الزراعة٠ حايبقى وجودي ضرر عليه ٠ وأنا عارف معنى الشلل ايه ٠ لكن دريه ، زى بقيـة العالم ، ماهياش عارفه ٠ ايه ! ٠٠ الدنيا كده ! ٠

أخذ يعاني في اللبس ماعاناه ٠ وخرج بعـد خروجها من الدار ٠ ثم انتقل « بتاكسي » الى الطرف الآخـر من المدينة ٠ وقد أخذ سـائق التاكسي يدور ويدور في الأزقـة والشـوارع ماشاء الله له من دوران ، وذلك كي يرفع من أجرة التاكسي الى ضعفين ٠ ثم أعطاه يوسف أجره وقد بدت على شفتيه ابتسامة ٠ لم يجد أمه في الدار بل وجـد أخته دريه ٠ وكانت دريه في الخامسة والاربعين من عمرها ، قصيرة ، شأنها في ذلك شأن يوسف ، بهـا انحناء في السـاقين خفيف جدا ٠ كانت تبدو صـافية الوجه ، فما أن رأته مقطبا حتى قالت له :

ـ ايه ياخويا ؟ فيه حاجة ؟

كان يوسـف قد نسي سبب الغضـب من زوجته ، أي أنه نسي حدتها في قولها « لأ » له ٠ فلو أنها قالتها ببساطة ، لكان قد تقبل منها نفيها ٠ فأخبرها بالحادث في اقتضاب فقـالت له :

ـ لكن حكاية الصور دي يايوسف أنت غلطان فيها ٠

ـ غلطان وللامش غلطان ، سيبيني ٠ وضبي ليه أوضتي ٠

(٣)

هنا كان الليـل قد جـاء ٠ وقد أخذ يفكر في الموضـوع وهو جالس في الشرفة ٠ ثم نظر الى الشـارع فوجد عجيب مرسي الهـلف آتيا ومعه ابنتاه ٠ ورأى في سرعة السـهم أن وجود عزة وعبلة سيضاعف من جهد درية وهو مشلول ، بل سيزيد جهدها أضعاف الاضعاف

وعجيب هذا في التاسعة والعشرين من عمره ٠ كان الاخ الاكبر لفوقيـة ٠ ضـخم الجثة ، حلو التقاطيع ، وان بدت عينه اليسرى وهو يفكر نصف مقفلة واحولت ، وكان ينطق الراء واوا ٠ كان عجيب يريد فرض سلطانه على يوسف ، كما تعود مع اخوته الآخرين ، وكما عودوه هم على ذلك منذ وفاة والدهم حيث اتخذوه كبير الأسرة ، له ماكان لوالدهم من سـلطان ونفوذ واحترام ٠ فعجيب دائما ينـادي يوسف بأبي بومة ٠ وكان هذا النداء يغيظ يوسف الذي ، كما تذكر ياسيدي القارىء ، قد قارب على الثانية والأربعين ٠ كان لا يعجب بنطق اسمه كما قال ، « حاف كده من غير لا سيد ولا أستاذ » ٠ وكان هذا النداء الأخير

محببا لدى حماه ، أبى عجيب ، عليه رحمة الله ، فكثيرا ماناداه الاستاذ مرسى بـ « اتفضل يا أستاذ » .

أقول ان هذا النداء كان يغيظ يوسف الذى كان أصلا من الريف . فالاسم ، كالماء والهواء ، موجود فى الريف مجرد اسم . ولم يخطر بباله أن يتخذ هذا الاسم لغرض ما . ولكنه عندما أتى الى المدينة تغير الحال . فأصبح ينادى فى المدرسة وهو طالب بالتقويق كصوت البومة . وأصبح الاسم ملازما للنحس ومثارا للسخرية . كان فى الواقع غريبا على أذن المدينة شاذا عليها، ولكن استعمله عجيب لغرض آخر، كان يستعمله؛ حتى قبل مرضه لاذلال يوسف وتصغير عائلته ، وهو يفهم أن يوسف قد أصبح رأس عائلته . عجيب أراد أن يسيطر على يوسف ، بخبث وذكاء ، عن طريق الاسم .

وقف الاثنان وجها لوجه صامتين . أحس يوسف باضطراب . أحس بالوحوش فى الغابة تتجمع لتنهشه . فهل أحس ببطش القادم فى حالته الراهنة ؟ لماذا كان يوسف متخوفا من عجيب ؟ أمن ضخامة جثته ويوسف نحيف قصير؟ أم لخاصة نفسية فى عجيب ؟ كان أول شعوره بالخوف بعد أن زار عجيب الزوجين فى بيتهما لأول مرة ، يوم أن جلس واضعا قدمه اليمنى على ركبته اليسرى وممسكا بيده اليسرى قدمه . ولكنه شعر بالخوف الآن لضغط عجيب عليه لسبب ما .

قال عجيب .

ـ اسمع يا أبو بومه . بناتك أهم . خدهم هما الهلف ولا أبو بومة ؟ وانت تيجى عليه فى المكتب بكوه (بكره) علشان نتكلم فى الانفصال .

انتفض أبو بومه وصاح :

ـ انفصال ؟ انفصال ؟ انت جى بتكلمنى عن الانفصال ؟ ثم أنا مش جاى لك . مين أكبر من التانى ؟ انت تيجى هنا .

ـ شيل ايدك واضوب (اضرب) لك قلمين !

تعجب لقوله هذا . فلم يخطر بباله أن يضرب عجيبا « لا قلما » ولا « قلمين » ، خصوصا وقد شلت يده . فأخذ ينظر اليه ببلاهة . دهش عجيب عندما وجد يوسف ، ببلاهته هذه أصبح ، كأبى قردان أو أبى فصاده ، طائرا نطاطا .

بمجرد ان يحاول القبض عليه ، ينط لمكان آخر . نظر يوسف اليه ببلاهة للسؤال : هل كان عجيب ينتظر من ابى بومه أن « يبرىء » شلل ذراعه ؟ كان عجيب يفهم أن يوسف مشلول . فكيف ينتظر منه ان يضربه ؟ أو ، كما قال أحد أصحاب يوسف فيما بعد ، كان يود أن يضربه « قلمين » حتى يكون ضرب عجيب له أشد واوجع . ربما كان الصحيح ان يجعل يوسف يشعر بانه قد تعدى حدوده على سيده ، الذى لا يستطيع أى شخص من أفراد أسرة عجيب أن يرفع صوته أمامه بهذه الصورة . وربما كان الصحيح أن هذا القول ترجمه عجيب لحال يوسف بأنه مشلول !

ظل يوسف ينظر اليه ببلاهة أو استغراب الى أن آتت دريه . فغير عجيب موضوع الحديث . وكان لهذا التغيير وقع على أذن يوسف موقع الدهشة . اندهش يوسف لأنه لم يستطع ان يوفق بين ماقاله عجيب فيما سبق وقوله الان .

قال عجيب :

ـ وانت فاكغ (فاكر) ايه ؟ فوقيه لما كنا صغيوين (صغيرين) كانت تمسح البلاط . وتضونى (تضطرنى) قبل مادخل البيت انى اقلع الجزمه. وياويل اللى يخالف أموها (أمرها) ! دى ان جت عندى بعد خناقتكم ، وأنا دلوقت متجوز ومخلف ، هاتعمل خناقة بينها وبين مواتى (مراتى) . وأنا مضطغ (مضطر) انى أجيبها عندى . أنت يايوسف كان أحسن تسيب لها الصوغ (الصور) . اعمل زيى . أنا باسيب الصوغ لمواتى (لمراتى) تعمل بيهم زى ماهى عاوزة .

وهنا تذكر يوسف سبب النزاع بينه وبين زوجته . ولكنه سكت . فماذا كان من الممكن أن يقوله لعجيب ؟ قام عجيب واقفا . وجاء الوداع . انتظر يوسف حتى يمد عجيب يده مصافحا له . ومد عجيب يده وانصرف .

انتظر يوسف لأنه تذكر ، فى حادث سابق ، عندما فتح لعجيب باب داره ، وما أن رآه حتى صاح فى حرارة مادا يده :

ـ أهلا عجيب .

فتظاهر عجيب أنه لم ير يد يوسف الممدودة. سجل يوسف فى ذهنه ماحدث .

(٤)

حملت درية الطفلتين عبلة وعزة ، الى المخدع السابق ليوسف • كانت الطفلتان فى الثانيه والثالثة من عمرهما • طفلتان جميلتان رقيقتان صافيتان ، يحبهما يوسف كل الحب •

أخذ يفكر •

ماما دى عجوزه • ماتقدرش تعملهم حاجه• يبقى المسألة تنحصر فى دريه •• ودريه دلوقت مش عاوزاهم عشان سراج الدين • حايقعدوا يتنططوا ويضايقوه • المهم انى أديها اللى تقول عليه •

ونادى دريه :

– دريه •• تعالى أقولك •

– ايه ياخويا ؟

– ايه رأيك فى البنتين دول ؟

– ربنا يخليهوم لك ياخويا •

– لأ •• قصدى حاتاخدى فيهم كام ؟

– اللى تقول عليه ياخويا •

– اسمعى بقى • ماتضايقينيش عشان أنا مريض دلوقت • عاجبك ٥٠ قرش لهم فى اليوم ؟

– اللى تقوله ياخويا •

– خدى جنيه دلوقت • وكل يومين أديكى جنيه •

كان مرغما أن يقلل من الصرف خصوصا وقد كان دواؤه غاليا • كان يدفع فى الواقع جنيهين فى اليوم بسبب الأكل الخاص به وبسبب تردده على الاطباء•• الخ • كان دخله لا يكفى مقتضيات عائلته• ولكن الاستدانة كانت خيرا وبركة عليه ! ولكن دريه بعد أن حصلت على حقوقها فى المبلغ المتفق عليه ، كانت تقول كل يوم •

–ادينى خمسة صاغ صابون ياخويا •• ادينى أربعة صاغ أجيب بيهم عيش ياخويا • ادينى قرشين صاغ نجيب بيهم مخلل ياخويا • ادينى خمستاشر قرش نجيب بيهم زيت ياخويا••

كان من أبرز صفات دريه الاخوية الصادقة ، التى اضطرت يوسف الى قبول فوقيه مرة أخرى !

(٥)

حدث بعد بضعة أيام أن توجه يوسف الى دار عجيب لقضاء السهرة ، ولكى يخبره أنه يدعوه لتناول الغذاء فى منزلهما فى اليوم التالى • وقد



بسى تماما كل ماضيه • أى أنه كان يريد السهرة • وكان هناك الاستاذ عبد العال الخباص وأخوه عبد المنعم وفتحى وبدوى الملقب بالنمس وعبد الغفار أبو البوكر وغيرهم • أخذه عجيب الى غرفة أخرى ثم قال :

– عاوزك فى حاجة يايوسف •

– خير انشاء الله •

– خيخ (خير) ان شاء الله • انت فاكغ (فاكر) الاستاذ عبد العال الخباص ؟

– ايوه •

– له ولد فى كلية التجاغة (التجارة) سنة أولى • وأديله سنتين يسقط • عايزك تكلم الدكتوغ (الدكتور) اخلاص أبو بومة ، لأن الدكتوغ (الدكتور) اخلاص هو اللى سقطه • قول له لما ينجح الولد ••

ولم يكمل كلامه • أحرج يوسف وبدأ الخوف يدب فى قلبه وهو ينظر الى عجيب •

– ماقدرش أقول لاستاذ جامعى انت سقطت ابن الاستاذ عبد العال الخباص ليه ؟ (ثم تلعثم وقال) ماقدرشى ياعجيب •

– اسمع بس •• أنا حابسطك (وغمز بعينه اليمنى) •

– ماقدرشى ياعجيب ماقدرش •• ما قدرش (ضغط يوسف على كلمة ماقدرش) • الدكتور

اخلاص ابو بومة ده أمين فى عمله • ماقدرش أقول له كده •

كان يوسف يخاف من شر الناس • ثم مشى للغرفه الاخرى مسرعا •هناك همس عجيب بكلام لبدوى النمس • لاحظ يوسف كثرة التهامس بأبى بومه •

فجلس على كرسى ومدد رجليه على كرسى آخر • وقال •

ـ حاقلكم قصه ياأولاد • حماتى الاولانيه ، الله يرحمها ، قالت لى مرة :

ـ يوسف •• يوسف تعالى هنا •

فلما جيت ومثلت عليها الولد المطيع المؤدب الخجول

ـ نعم ياطنط !

ـ اسمع •• أنا بافكر فى فكرة بتخامرنى من عدة شهور • وهى أنى أعمل تأمين على حياتى لبناتى : الهام وأمينه وحورية •

ـ فكرة كويسة أوى ياطنط !

ـ أنا فكرت فى الحكاية دى علشان أطمئن عليهم • فكرت انى لازم أعمل تأمين لهم على حياتى بتسعة جنيه فى الشهر • زكى أفندى جوز الهام يدفع ثلاثة جنيه ، وجلال أفندى جوز أمينة يدفع ثلاثة ، وانت تدفع ثلاثة علشان حورية •

ـ آه ! آه !

ومديت فى الآهات دى ، ورحت البيت وأنا مش عارف أعمل ايه ، لغاية ماجاتنى فكرة • أنتم عارفين انى فتان • فأعمل ايه غير انى أفتن على حماتى ؟ رحت لكل الناس اللى يعرفوها : قرايبها وأصحابها وقلت لهم بلهجة عبيط : ان طنط عاوزه تعمل تأمين على حياتها بتسعة جنيه ، وان زكى وجلال وأنا هاندفع لها تسعة جنيه فى الشهر • فراحم قرايبها قايلين لها • (وضع يوسف يده على فمه وقال) فخرصت وماسمعتش عن التأمين ولا كلمة • فانا دلوقت اسمى الفتان • وعاوزكم تفهموا ان أنا الفتان الأكبر (ثم التفت فجأة الى عجيب وقال) أبو بومة دى ماتنفعش هنا • كلمة أبو بومة ماتنفعشى •• وأنا باحذرك ياعجيب • يا اما تنادينى بيوسف لأنك أخويا ، يا اما أستاذ أبو بومه ، لأنى أكبر منك بكتير رغم حجمك !

فقال عجيب :

ـ وايه يعنى لما أقولك يا أبو بومه ••• بتقوق ؟

ـ لأ ، ياهلف ، ما بقوقش !

فضحك الجميع • قال عبد الغفار لعجيب •

ـ المسألة واضحة • بيزعل هر من أبو بومة• يا اما تقول له أستاذ أبو بومه ، يـ اما يوسف • ايه رأيك ؟

كان يوسف متأكدا ، بعد خوضه فى تجارب مرة فى حياته ، ان عجيبا سوف لا يستمع لهذا النصح ، وان درى به •

(٦)

جاء اليوم التالى لتناول الغذاء • أعدت الوليمة نظرا لسفر يوسف بمفرده لباريس فى اليوم التالى للكشف على قلبه • وجد يوسف داره مكتظا بالمدعوين • فأولاده مع أولاد عجيب مع أولاد السيدة عصمت ، أخت فوقيه مع زوجها • وقد قابل يوسف السيدة منى زوجة عجيب • لاحظ يوسف ، فى المرات السابقة أثناء تناول عجيب للغذاء معه ، أن عجيبا يصر على توزيع الدجاج فى دار يوسف ، متناسيا أن عملية التوزيع كان أولى بها يوسف باعتباره رب الدار وأكبر الحاضرين سنا • وقد صمم على أن يضع حدا لذلك • وفعلا كان الدجاج أمام مقعد عجيب • وقبل دعوتهم للجلوس للمائدة غير يوسف مكان الدجاج ووضعه أمامه • ثم دعى المدعوون لتناول الغذاء وفى الحال لاحظت السيدة زوجة عجيب تغيير موضع الدجاج والتقت عيناها بعينيه • وتكهرب الجو بسرعة بعد هذه الملاحظة • الا أنهم جلسوا • وقدمت فوقيه المرق ثم الرقاق ثم جاء دور الدجاج • وزعه يوسف واضعا نصف دجاجه أمام كل فرد • كانت لحظة حرجة ليوسف ، وتوترت أعصابه عندما سمع عجيب يقول :

ـ مين اللى فقع (فرق) الفواخ (الفراخ) دى ؟

ـ أنا •

ـ أنا عاوز الفواخ (الفراخ) دى تيجى (مطوحها) هنا قدامى •

قالها ببرود • واندفع أفراد العائلة الى وضع نائبهم فى الطبق أمام عجيب ، بينما صمم يوسف على ألا يمس نصف دجاجته • تكهرب الجو أكثر وأكثر • أكل يوسف نصف دجاجته محملقا فى طبقه • كان محموما بالانفعال وان لم يبد هذا



على وجهه • انتهت المسألة بفشل الدعوى واندفع عجيب ، بعد فراغه من الأكل ، الى خارج الدار بسرعة مذهلة • وكانت هذه آخر دعوة لباها عجيب لتناول الغذاء عند يوسف •

(٧)

فى صباح اليوم التالى ذهب يوسف بزوجته لمطار القاهرة الدولى كان يسافر بمفرده وهنـــا رأى جمعا كبيرا من المودعين ، كانت بينهم والدته ودريه وابنها وعجيب والسيدة زوجته ، وصاحب عجيب عبد الغفار وغيرهم : ود يوسف لو صفا قلب عجيب من كل شائبة • وأراد أن يلتقى على مجمع من الشعور حيث تصــفو النفوس وهو ذاهب الى بلد غـريب • أخـذ يوسـف عجيبا وعبد الغفار على انفراد • قال عبد الغفار :

ـ أوع تنسانا يا يوسف • عاوزك تجيبلى بدلة من بره •

ثم قال عجيب :

ـهو أبو بومه مش وايح أوغوبا علشـــان يجيب البدلة • ده وايح عشان يكشف على قلبه • أقصد قلب أبو بومه • أوعى تنسانا يابو بومه • طبعا أنت حاتشوف الدكاتغه ، وهم يا أبو بومه أسطو دكاتغه فى العالم • دول يابو بومه متفوغين للتجاغب • مع السلامة يابو بومه !

كان يوسف فى حالة تشبه الأحلام : اختلط كلام عجيب فى عقله وفى قلبه • وفى خياله ، وأزيز الطائرات يدوى فى أذنيـــه ، وابتسامة زوجتـــه التى كانت تود لو جـاءت معه لترى باريس ، ومرارة صعوبة تنفيذ تلك الرغبة لها ، ووجوه المودعين أمامه ، وذلك الأمل العريض فى شفائه • وكان يوسف فى حالة تشبه الأحلام الى أن تهدأ هذه الحالة ويستقر له رأى فى كلام عجيب فى شقيه (الاطباء وأبى بومه) بعد مدة من الزمن • هو الزمن وحده يحل الاشـكال ، تصافح مع عجيب بل وقبله على خده قبله صافية ونظر الاثنان الى بعضهما • تمنى يوسف أن ماوقع بالأمس لم يقع • ثم توجه الى أصدقائه وأقربائه وزوجته الذين قبلوه فلما تعب من القبلات صاح فى مـرح خالطته رنة خفيفة من الحـزن أو من التعب ، ـ لأ • بلاش بوس بقى ! ده ان كان حبيبك عسل ماتلحسوش كله !

ضحك الجميع ثم أسرع فى لقاء الطائرة •

أنا مش عارف أضحك وللا أعيط • الضحك والعياط يتقاذفوني • اتهيأ لى ان ده نتيجة الوحدة القاسية ، لأن مافيش عيل ولا ست ولا راجل هنا يفهمني • انتى ، فى غموض ، تفهميني • لكن انت فين دلوقتى ! القصد ! لحسن ان سبت نفسى على كده ، بعدين أعيط •

نفسى فى عبله لما تنام فى السرير فى الضهر فى حضنى • ولما أعضها تضحك • وللا لما تيجى عزه تقوم ديكهى تغير منها وتبعدها • وللا لما أضربها بجد وتطير هى على السلالم •

الكلام ده يخليني أقول : أعيط أحسن !

الفرق بيني وبينك ، لما سافرت أنا ، نقص واحد من مصر ، والواحد ده ناقصاه مصر كلها : كلام مصر ، وجو مصر ، ونيل مصر ، وغيطان مصر ، وأكل مصر ، وقهاوى مصر ، وجرايد مصر ، وجامعات مصر ، ومصانع مصر ، وأولاد مصر ، وخناقات مصر • أقولك ايه بس ؟

يوسف

٠٣ باريس فى ٤/١٤

عزيزى عجيب

جانى النهارده واحد صاحبك بيقول « لبه ماكتبتيش جوابات لعجيب » فقلت له كل الحكاية - حكاية أبو بومه - من أولها لآخرها • طبعا هو مارضيتشى تقول لى قدام صحابك يا أبو بومه ! حاف كده من غير لا سيد ولا أستاذ • وانت أصغر منى برغم تخنك وطولك • فقلت لك يا اما تسميني يوسف يا اما أستاذ أبو بومه • وانت مارضيتشى ، بل استنيت عليه فى المطار ، ورحت راقع خمس ست سبع « أبو بومات » قدام عبد الغفار • كل الحاجات دى غلط • غلط انى أعاتبك فيها ، وغلط انك تعملها •

يوسف

٤ • عزيزى الاستاذ يوسف •

نحن ترددنا قبل أن نكتب هذا الخطاب مدة ثلاث شهور على وصول خطابكم لنا • ترددنا لسبب واحد : اننا احترنا فيما نقوله لكم • فأنت الأخ الأكبر وكلنا نجلكم • وندعوكم الى الصفح عنا عن زلل ماقصدناه • وعفى الله عما سلف •

عجيب الهلف

(٨)

١ • باريس فى ٢/٢٤

عزيزتى فوقيه

بعد ثلاثة شهور هنا ، أقدر أقولك انى باحبك يافوقيه • باحب كل حاجة عرفتها عنك • أحب العباطة بتاعتك ، ولأنك عبيطة زيى تمام • وأحبك لجمالك ، والجمال بتاعك له أحوال وأحوال • أحب جمالك وانت مكسوفه ، زى الصورة اللى متعلقه• وأحبك وانت لسه قايمه من النوم • واحبك اكثر واكتر وانت غضبانه • ومعندكيش فكر • انت بتبقى جميله ازاى وانت غضبانه ونازله فيه حرت ! وأحبك لما تقولى لى :

– أنا أجمل بنت فى الدنيا دى كلها !

وأحب صفاء نفسك وحبك لاخواتك وأهلك • وأحب ، فوق ده كله ، تخنك !

يوسف

٠٢ باريس فى الاربعاء ٣/٣٠

عزيزتى فوقيه •

٠٥ **عزيزى عجيب**

بمجرد أن أستلمت جوابكم وقرأته ، هرعت الى مكتبى وها أنذا اكتب لكم ردا عليه ٠ كدت أبكى اليوم ياعجيب وانا اقرأ كلمات الاعتذار من أقدس ما عملته لينا الحياة : أن من تواضع لله رفعه ٠

يوسف

(٩)

عاد من باريس الى القاهرة ، ثم توجه الى مدينته فوجد دينا ابنة عجيب فى داره ٠ أرادت زوجة عجيب أن تفطمها عن الرضاعة فسلمتها الى فوقيه لمدة شهر كان آخره بعد يوم أو يومين من عودة يوسف ٠ كان يوسف فى حالة اشكال مع رئيس الجمرك فجاء متعبا مكدودا فاذا بالباب يدق ٠ رأى عجيب وزوجته السيدة منى وقال يوسف :

– أهلا وسهلا ! ازيك يامنى ! ازيك ياعجيب! (ونادى على زوجته فوقيه فجاءت وجلست واستمر هو يقول) : انتو عاوزين الأمورة دينا ٠ معندكيش فكرة يا منى أنا حبيتها قد ايه ٠ تعالى يا حلوة بوسينى بوسة ٠ انتى مش عاوزة : كده هه ؟ مخاصمك والله ٠ فقال عجيب ٠

– الخصام ده كبيغ (كبير) على يوسف أبو بومه ٠

اندهش يوسف عندما سمع عجيب يقول يوسف أبو بومه ، خاصة بعد اعتذاره ورد يوسف له وقال لزوجته بعد انصرافهما ٠

– الظاهر ان أخوكى مش عاوز يجيبها البر ٠٠ مش ناوى يبطل أبو بومه ٠

– ليه ؟ هو قال ايه ، ماسمعتوش ٠

– لأ ٠ انت كنتى قاعدة وسامعاه ٠

– ماسمعتوش والله يايوسف ٠

– بقولك انت سامعاه ٠

– والله ماسمعتوش ٠

– لأ انت سامعاه ٠٠ انت بتغطى عليه ٠

– سمعاه ولا مش سمعاه ، جرى ايه ٠٠ ايه يعنى كلمة أبو بومه دى ؟ انت غلطان قوى يايوسف لما تقول كده ٠

– غلطان بتقولى غلطان ، بعد الرد بتاعه على جوابى من باريس ! أنا مش عاوزه ييجى هنا ٠

ضحكت وقالت :

– مش عاوزه ييجى هنا ازاى ؟

فقام واقفا وقال بغضب :

– مش عاوزه يعنى مش عاوزه ٠

– لأ ، هو لازم ييجى هنا ٠ ده أخويا ٠

– طيب والله العظيم ثلاثة ان جه هنا لأكون طرده ٠ واسمعى أنا حأدبه ، حأدبه علشان مايعملهاش أبدا تانى وبالذات النهارده !

اندفع يوسف الى الخارج ، وانتقل بتاكسى حتى وصل بالطرف الآخر من المدينة ، أمام بيت



عجيب نفسه ٠ كان حلاق الحارة جالسا ٠ كان اسمه الحقيقى عبد المجيد محمد حسين ، لكن أهل الحارة كانوا يسمونه « لدعه » لأنه كان « يلدع » كل شخص بكلمة من كلماته ، وأضحت عادة أهل الحارة أن يدعوه أسطى « لدعه » ٠ وكان يعمل فى الحارة مايقرب من خمسة وأربعين عاما ، يبلغ الثامنة والخمسين ، نحيف ، أبيض الوجه ، شاربه مفتول الطرفين ، يلبس جلبابا وعليه البالطو ، حول رقبته كوفية طويلة ٠ كان بمفرده فى الدكان الذى لا يزيد حجمه عن ٢ متر × ٣ متر ٠ انتقاه يوسف من بين الناس فى مصر لأنه لم يجد من هو أبرع منه فى الكلام وفى نشر الفضائح وفى التشنيع على الناس بسبب وبدون سبب ٠ كيف يشغل باله أثناء الحلاقة لزبائنه بدون أن يهمس بالكلام فى سير الناس ؟ كان يوسف متأكدا أن جميع أهل الحارة سيعلمون من لدعه بقصة الهلف وأبى بومه الفتان ٠ قال يوسف :

– مساء الخير يا أسطى لدعه ٠

قام الرجل واقفا وقال بل صاح :

– يا أهلا! يا أهلا! يا أهلا ! ازيك يا أستاذ! ايش حالك يا أستاذ ! يا أهلا ! يا أهلا ! يا أهلا !

– اسمع يا أسطى لدعه • فى الواقع أنا جاى لك عشان أستشيرك • انت بتشوف الاستاذ عجيب هنا ؟

– أستاذ عجيب ؟ كل يوم بيجى عندى هو وأصحابه •

كان يوسف ممثلا ، والتمثيل فى دمه • كان يود أن يصيح الاسطى لدعة متلهفا على سماع كلامه • قام واقفا ، وقد تمشى فى الدكان الصغير ، ونظر فى الارض ، وقد قطب حاجبيه • أحس « لدعه » بأهمية الكلام • قال يوسف :

– يا أسطى لدعه فيه حكاية عاوز أقولك عنها • الحقيقة ••

بدت على وجهه مظاهر الاضطراب ، فنظر الاسطى لدعه لوجه يوسف • وقد بدأ يحس أنه سوف « يلدع » أحد الاشخاص • سرى فى أعصابه تيار كهربائى من أم رأسه الى قدميه • فصاح :

– أيوه ؟ ايه ياسى يوسف ؟ ايه الحكاية ؟ والله تقول • أنا كلى ودان • قول ياشيخ ! أنا مستمع لك خالص • قول ياراجل !

– الحقيقة •• فى الواقع ••

– أيوه !

– أنا مش عارف أقولك ازاى !

فصمت الاسطى لدعه ، وتقلص فى نفسه وهو يكاد أن يقفز من مقعده لهذا الحدث «الظريف» •

– الحقيقة ••

– أيوه •• اتكلم •• قول •• أنا جانبك أهه!

– الحقيقة ان الاستاذ عجيب بيقول لى يا أبو بومه • وأنا قلت له عدة مرات ان أبو بومه دى ماتصحش • فاما يسمينى يوسف لأن ، زى ما انت عارف ، هو أخو الست بتاعتى ، أو ان كان عاوز يستعمل كلمة أبو بومه ••

قاطعه الاسطى لدعه بقوله ••

– يقول الاستاذ أبو بومه طبعا ! حاضر ! حاضر ! حاوصلها له ان شاء الله ! عن اذنك أما أعمل زى الناس !

ذهب الى القهوة المجاورة ليكلم أهل الحارة •

لحن الاحتفال بالحب

شعر : كامل أيوب

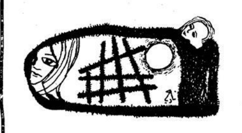
الطائر الجنين رف واستدار
ونقر الجدار ••
كسر قشرة السكون الجهم ثم طار
حلق فوق أبويه بانبهار
كأنه يعرف كيف جاء يا نورستى
تحديا للموت والاعصار

* * *

يا طفلنا الجميل ••
ان جعت أو ظمئت فاحس من ودادنا
وان تنم فرشك فى فؤادنا
لا تبتعد فقد لبثنا قبل أن تجىء
مغتربين فى بلادنا ••
حتى عرفنا الدار فى مفرقك الوضىء

* * *

نحن معا ••
ووهج النار من المدفاة
يشعل وجهك الحلو برغبة مفاجئه
لنعترف • ذاب جليد الخوف
ولنلق عنا وهمنا السقيم الناس والأيام
ينحسر الغلاف عن جلوتنا المخباه



ندية أنت كألق الصباح
شذية كورق التفاح
قوية مثل الهة تحرك الأقدار كيفما تريد
ضعيفة ضعف فراشة تجرب الجناح
أما أنا فشاعر شريد ..
يعبد معنى الضعف والقوة والجمال فى الوجود

ذات مساء ..
مرضت فى وحدتى الجرداء ..
فشالنى نجم مسافر الى مخدعك الأثير
وبت فى البستان تحت ثمر الفواكه النضير
أشرب من كرمتك النبيذ
معذرة ان كنت قد أقلقت نومك اللذيذ

* * *

مغامر قديم ..
تجذبنى المدائن البعيدة التخوم
دست على الكنوز وانطلقت أرصد النجوم
استنبت الأزهار فى آنيتى الصغيره
ودائما أسأم ما أعتاده كأنما يعقمه الزمان
الا الولاء للانسان ..

* * *

لا تسألى ما آخر الطريق
انا هجرنا قاعنا الطينى ساعة الشروق
ومن يذق حلاوة الرحيق
يمت شهيد حبه لم تعنه الحدود
فلنمض فى تجدد الأنهار
كى لا نجف فى مكاننا كالشجر القعيد

* * *

أبحر فى عينيك اذ تمضين
أرحل فيهما الى شواطىء مجهولة الأسماء
تهمس لى بأننى ربانها الوحيد
أنضو هناك ثوبى القاتم قبل أن أعود
وأستحم فى مياهها ..
مثل صبى راعن لا يعرف القيود

* * *

فوق غصون البرتقال
حيث حفرنا يا حبيبتى اسمينا على اللحاء
حمامة تهدل بانفعال ..
كأنها تدعو أليفها للحب ليلة اللقاء
أتسمعين يا نورستى البيضاء ؟!
أتسمعين ؟!

ملاحظات

فى أقاصيص أبو النجا

بقلم : عبد الجبار عباس

محمد أبو المعاطى أبو النجا قصاص عربى مبدع له في الأقصوصة مجاميع ثلاث وخبرة طويلة تتجسد فى فهمه الناضج لمعنى الأقصوصة وهدفها وطبيعتها وقدرة فائقة على فض أسرارها الفنية والافادة من تجارب روادها والتمييز المرهف بين صورها وسبل بنائها المختلفة . ولما كان النقد ـ يقول بروكس ـ فلتات لسان ، فان القليل الذى كتبه أبو النجا فى نقد القصة ينطوى على كشف غير مباشر عما حاول هو تحقيقه فى قصصه بحيث لا نتردد فى الاستعانة بفقرات منه لن نجد أكثر منها صدقا وانطباقا على أدبه اذ يرى فى تجارب السابقين ما تعلمه منهم من مبادىء نقدية تكاد تكتسب عنده قيمة مطلقة ثابتة ويعكس نقده لتجارب المعاصرين وعيه الشديد بطبيعة الأقصوصة وتمرسا طيبا بمشكلاتها الداخلية .

وهذه المزية هى الوجه الآخر المكمل لأول وأهم صفة تطالعنا فى طبيعة أبو النجا الفنية وتعكسها أغلب قصصه ،تلك هى وعيه الشديد الواسع بطبيعة وبناء عمله القصصى مما يعنى أنه يمتلك رأيا أو مبررا فنيا ، سبق أن ناقشه مع نفسه وخبره واقتنع به ، يسند كل خطوة فنية يخطوها الأمر الذى يجعل ملاحظات قارىء قصصه مجرد محاولة للتفسير فلا تصبح مآخذ الا اذا استمعنا الى وجهة نظر القصاص الذى وعى دقائق قصته ثم تبين لنا أنها مجانبة لما نحسبه صوابا .

ان تجربة أبو النجا مع القصة كتجربة فتحى بطل (نائب الرئيس) (١) مع التدخين . تجربة حية ولذا فهى متغيرة ... وهى تقوم على اساسين :

الأول : ثابت اصيل هو الطبيعة الفنية المميزة للقصاص المتجسدة فى تفضيله لمنهج قصصى معين يؤثره على سـواه لتطابقه مع شخصيته الفنية وتيقن الكاتب من صلاحيته لتحقيقها حتى أننا لفرط هذا التطابق لا نلمح ـ فى الغالب ـ أى قسر أو ارغام للتجربة على أن تتشكل وفق هذا المنهج ، بل هى تنمو وتنضج فى وجدانه كى تتشكل فى اطاره ووفق قوانينه ، فمؤكد أن القصة كلما اقتربت من الجودة والنضج تنأى عن أن تتطابق مع مقاييس نقدية مفروضة بوعى خارج حدودها وتنزع الى أن تتحدد وفق شكلها الخاص ومنهجها المميز، ولكن يحدث أن للقصاص طبيعة أو مزاجا فنيا معنيا بلورته تجـاربه وقـراءاته ووعيه الفنى وقدراته الاصلية يسـهم فى تحديد ملامح بناء أو منهج للقصة يفضله على سواه . ويتغلغل هذا المنهج فى وجدانه ويذوب ويرسخ وتثبت التجارب الأولى فاعليته وقدرة الكاتب على الابداع فيه فاذا معظم قصصه التالية تتشكل دونما حاجة الى القسر طبقا لقوانينه وتعكس ملامحه فتؤدى، فيما بعد ، الى ابراز مزاياه وعيوبه معا .

الثانى : نام متطور تتجمع على مداره وعبر ممارسة القصاص للنقد والنقد الذاتى ، وعلى ضوء الوعى الفنى الساطع الشديد ، خبرات فنية تعينه على اكتشاف ما لم يكن يراه في منهجه القصصى وتجنب مايستطيع تجنبه من مزالقه

(١) الابتسامة الغامضة ـ الدار القومية ١٩٦٣ .



وترسم له بالتالي سبيل تطوره الأدبي .
فأبو النجا لم يصل الى التطابق بين مفهومه القصصي ومنهجه في البناء والتركيب ولم تبلغ أقاصيصه تمام الانسجام بين فكر الناقد الواعي وحدس الفنان الحالم الا بعد أن اكتشف مايتسبب عن تباعد المسافة بينهما من اخطاء والا بعد أن أخذ نفسه بضرورة العمل الدائب على تجنبها واعدامها .

ان مضى (أبو النجا) في بناء قصته بهدوء وثقة واناقة لم يكن يحجب ماسمي في مجموعته الأولى بالتأمل و (سيطرة الفكرة على ذهن الكاتب فالشيء البارز هو الفكرة لا الحدث وليس الحدث الا فرصة لعرض أفكاره وتأملاته حول مشكلة الموت والتضحية .. يخلق من الاحداث ما يعينه على تجسيد هذه الفكرة وعرضها بمختلف جوانبها الجدلية ..) (٢) . فهو في (تجربة مع الموت) و (الآخرون) يكتب قصصه ليحول من خلالها أفكاره عن بعض مشكلات الحياة الى مشاعر تحقق فيها حرارة الشعور ونفاذ العقل على السواء ، كما يقول الدكتور عبد القادر القط .

هذا لا يعني أن هاتين القصتين من الأدب الفكري الذي نعنيه حين نتحدث عن الفكر في أدب سارتر أو كامي مثلا ، مجموعة « أبو النجا » الاولى لا تطرح مفهوما شاملا متناسقا ازاء القضايا الانسانية العامة . لكنهما تحددان موقفين من قضيتي الموت والتضحية تحديدا ينسف التجربة ويشلها بدلا من أن يذوب فيها بعمقها ، فثمة عدة أسئلة تطرح ، وبعبارة أدق ، تقحم في بداية القصة ثم يأتي الحدث ليختار من هذه الآراء أدقها أو ما يرى الكاتب انه أدقها ويوحد في الوقت نفسه بين الآراء المطروحة بأن يحسم الحدث الواقع المشكلة ويحدد الاختيار النهائي فيجعل من القصة موقفا بعد أن كانت خليطا من آراء متناقضة متناثرة ، فهو (يطبق فكرة معينة على قصته أو بالاحرى يبني قصته لتلائم فكرة ، يعتمد على التجريد والتعميم ، يملي المعنى على الحدث) (٣) .. الذي لا يتطور وفق قانون الحتمية الفنية بل تتكرر جزئياته المتشابهة لابراز فكرة واحدة فاذا هو — كما لاحظ رشدي بحق — تغطية بأثواب عديدة لفكرة واحدة . والبطل دمية في يد الكاتب يسيرها كيف يشاء ويحوله بافتعال وبعبارة تلخيصية مثل (عانت مشاعره انقلابا مفاجئا) من شخصية ساكنة اصطلاحية مسطحة الى شخصية حية نامية ، والشخصيات الأخرى نماذج مضادة للبطل يعرض القصاص عن طريق احتكاكه بها تحولا مفاجئا وغير مبرر البتة في شخصية البطل ينقله الى موقف آخر يناقض موقفه في بداية القصة ، وهو موقف كان الكاتب قد اختاره سلفا بحيث أن الحدث الذي نسج على جزئياته خيوط الأزمة (لا يسهم في تطوير الأزمة وانضاجها بل قصاراه أن يذكر بها فالأزمة واقعة قبل الحدث وأفكار البطل ومشاعره معبأة في داخله فهي لا تنبثق من قلب الحدث بشكل عفوي وانما تضاف اليه وكأن المؤلف قد دبر بينها وبين جزئيات الحدث لقاء تنقصه الحرارة فهي تتتابع على نحو تنقصه الحتمية وان كان لا ينقصه الامكان) اذ بمجرد أن يطلق العدو النار في قصة (الآخرون) : عانت مشاعره انقلابا هائلا وبدأ يحس كأن حسنا ليس شخصا آخر ... كأن هذا الانقلاب الهائل المفتعل المقحم لغرض البرهنة على فكرة تقع خارج القصة هو باب العبور الى الحل المطلوب الجاهز الذي يوحد بين الضدين محمود وحسن اذ (بدأ يحس بالآخرين ، بحياته تعانق حياتهم وتفنى فيها وتذوب) .

حقا أن أية فكرة هي تكثيف وخلاصة لتجربة سابقة ، لكنها في هاتين القصتين توشك

---

(٢) عبد الجليل حسن — الآداب . آيار ١٩٥١ .

(٣) د. رشاد رشدي — مقالات في النقد الادبي . ص ١٩٣ ، ١٩٤ .



أن تكون حكمة مستنبطة من التجربة بعد أن خمدت وفقدت ديناميتها فلا يعود لها مرة دور سوى ان تؤكد او تبرهن على صحة وأخلاقية نتيجتها هي لتنتهى نهاية نثرية مثل : (هناك أشياء كثيرة يمكن ان نحددها وأن نؤكد موقفنا حيالها ولكننا حيال تجربة واحدة لا يمكن أن نحدد شيئا او نؤكد موقفا هي التجربة التى نواجه فيها الموت) (٤) ومع ذلك فقد كان الموقف فى القصة ليس فقط محددا او مؤكدا بل وسافرا صارخا وفقيرا الى الاقناع .. وحتى اذا سلمنا بصحة التصور المدرسى للأقصوصة فاشترطنا أن تكون (الفكرة) من عناصرها الرئيسية ، فواضح أنها ينبغى أن تتخذ صورة (المعنى) الذى يقع خلف الحدث لا صورة المقدمة التى تسبقه أو الخلاصة التى تليه ، فضلا عن أن لهذا الاسلوب وجها سلبيا آخر هو ان التجربة الصادقة الحية تقنع بتأثيرها الجميع ، بينما لا يقتنع بقصص الفكرة الا الذين تستهويهم الفكرة ذاتها وحتى قبل ان يضمها اى اطار فنى ، فليس صوابا اننا اذا اعجبنا بفكرة القصة فقد أعجبنا فى الوقت نفسه بالصورة التى أديت فيها هذه الفكرة ، فالاعجاب بالصورة أو التجربة المقنعة يؤدى الى الاعجاب بالفكرة المنبثقة منها ان وجدت، لكن الاعجاب المنطقى أو الاخلاقى بالفكرة ذاتها لا يستتبع بالضرورة الاعجاب بصورة الأداء ، ذلك أن هذا الاعجاب لا يتحقق الا اذا اختفت الفكرة وذابت فى التجربة الدينامية الناضجة واتحدت الوسيلة بالغاية ، ويغيب الاعجاب حين يبين الشرخ بين الفكرة والتجربة فيعمد الكاتب الى التاليف القسرى بينهما فى لعبة مكشوفة مفضوحة لأنه ، أصلا ، لا يتعامل مع (التجربة) لينتهى الى المعنى أو النغمة بل مع (الموضوع) الذى يقوده الى الخلاصة أو المغزى١ . وعموما نلاحظ فى قصة الفكرة أن الجانب المنطقى (يغلب جانب الضرورة ويقل جانب الحرية ولا تتساوى أهميته المنطقية والتلقائية أو لنقل الضرورة والحرية الا فى القصة الدرامية) (٥) .. والحل الاوفق يطرحه قول اندريه جيد : (لم تبدأ بفكرة ؟ لماذا لا تبدأ بحقيقة ؟ انى اذا قدمت الحقيقة بطريقة صحيحة فان الفكرة ستنبع من نفسها ..) بينما اذا قدمت الفكرة فان الحقيقة لا تظهر الا بطريقة ملفقة .

ولولا أننا نجد فى مجموعة (أبو النجا) الاولى قصصا ناضجة مثل (حارس المقبرة) التجربة فيها أعمق من أية فكرة يمكن استنباطها منها ، ولولا أنه تنبه الى خطأ هذه الطريقة وأفلح فى تخطيها لكانت مجموعة (فتاة فى المدينة) رغم ما فى قصصها من دقة الملاحظة واحكام البناء الهندسى خلوا من أية اضافة فنية . ومؤكد أن تطور (أبو النجا) ينبع من (حارس المقبرة) ومن (الطابور) أيضا لا من (الآخرون) أو (تجربة مع الموت) اذ لن نجد لهاتين القصتين سوى امتدادات باهتة ضئيلة . وسنجد أن هذا التطور هو فى حقيقته تطور من منهج التاليف والتلفيق الذى يصطنعه القصاص الى المنهج الجدلى الدينامى الذى تخلق فيه القصة نفسها بنفسها ، وهو صورة مصغرة لتطور القصة العربية نفسها من (حل المشكلة) الى (وضعها وضعا صحيحا) .. وبقدر ما كانت قصة الفكرة ، على الصعيد التأريخى ، استمرارا غير مباشر لقصص الارشاد والاصلاح التى بدأ بها الرواد (محمود طاهر لاشين مثلا) فلعل ظهور المجموعة فى مطلع الستينات يدل على تأثرها بموجة الادب الفكرى ـ الوجودى خاصة ـ وان لم تكن وجودية الفكر بالضرورة .

فى (الابتسامة الغامضة) تصبح التجربة أكثر غموضا لأنها أكثر ثراء وتصبح أكثر وضوحا لان القصاص مازال شبيها بفتحى (الرجل الذى يحلل كل شىء ويفلسفه) ص ١١٥ بحيث يتخذ هذا (الشىء) تلقائيا وضعا يعود بمستطاع الكاتب ازاءه أن يحلله ويفلسفه ولا سيما أن العلاقات بين عناصر القصة وشخوصها أمست أكثر تعقيدا وتنوعا وتشابكا .. واتسعت رؤية القصاص فلم

(٤) «تجربة مع الموت» من مجموعة «فتاة فى المدينة» دار الآداب .

(٥) د. عز الدين اسماعيل : الادب وفنونه ، ص ١٥٨ .

يعد يطرح رأيا حاسما في قضايا قصصه بل يعمد الى تقصى وجوهها المختلفة وعلاقاتها الاكثر خفاء وتغيرا ، فالقصاص الذى يبدأ بالسؤال (لماذا) سيجد نفسه ان هو أخلص لفنه مأخوذا بالسؤال (كيف) قبل أن يستقر على الجواب النهائى ٠

ان الطبيعة الفنية للقصاص أبو النجا طبيعة جدلية على صعيدى الفكر والتكنيك ٠٠ النظرية والتطبيق معا ، فهو يؤمن بأن اقامة صراع أو تقابل بين النقائض هو (الطريقة الفذة) لاكتشاف أغوار الحياة والنفس البشرية التى لا تتخذ صورة واحدة ثابتة يمكن تعميمها على كافة التجارب ، ذلك أنه بفضل المفهوم والمنهج الجدلى يرى أنه (ليست هناك حقيقة تصلح لكل الناس فلكل شخص وأيضا لكل موقف حقائقه الخاصة به) كما يقول بطل (لقاء) - الناس والحب دار الآداب- فحقيقة الموقف لا تتكشف الا من خلال هذا المنهج الجدلى الذى ينبثق فيه النقيض من قلب النقيض ليعود بدوره فيمهد لظهور نقيضه الجديد ٠ ويمتلك أبو النجا قدرة الاساتذة الكبار على التقاط أدق دقائق ما يجد على الموقف عبر هذا الصراع من مشاعر وتغيرات بالغة الرهافة والاهمية ٠ وفى الوقت الذى تبدو هذه الظاهرة نتيجة طبيعية تترتب على المنهج الجدلى فان (أبو النجا) يتخذ هذا المنهج سبيلا لتحقيق قدراته الاصيلة على الملاحظة الدقيقة والتنبه الى الفروق بين الاشياء ، لكأن الجدل لا يقتصر على عناصر القصة ذاتها بل يشمل العلاقة بين قدرات الكاتب الاصيلة ومنهجه الفنى ويمتد الى العلاقة بين أبو النجا كقصاص وبينه كناقد اذ لا بد أن (نلاحظ التناقض بين الفنان أى الشخص الذى يشعر بضآلته التامة ازاء الشكل الفنى الخاص به ، وبين الناقد الذى يتصرف وكأنه حكم أو خبير بهذا الفن) (٦) وهو تناقض جدلى ايجابى اذا أفلح الفنان فى الافادة منه واستثمره لصالحه ٠

والسمة الجدلية فى تركيب قصصه وتصميم هيكلها تتخذ مظهرين :

الاول: الصراع المباشر العميق الذى تبزغ عبره حلقات أو مراحل تنبثق من بعضها البعض كما فى (الابتسامة الغامضة) أو (الناس والحب) اذ تبدأ علاقة الحبيبين بالناس فى (كنت ألاحظ أن الركاب حولهما يصنعان وربما دون قصد دائرة من الفراغ تسمح لهما وحدهما بأن يتحركا فى يسر) وتنحرف فى (بدأت العربة ترسل أول صيحة اعتراض) وتنتهى الى (وشمل الجميع احساس خفى بالذنب) ٠ ويلعب الحوار دور مهما فينمى الصراع ويعرى الشخوص ويرهص بالاتجاه الذى ستتخذه القصة فلا يعود - كما هو الحال فى « الاسلاك الشائكة » - مجموعة «الابتسامة الغامضة» - ص ١٢٤ - ١٢٥ مجرد وجهات نظر يمكن أن نستغنى عنها لأنها لا تسهم فى صياغة الصراع ٠ هكذا نقرأ فى (الناس والحب) :

- لم يكن فى أصبع أى منهما دبلة
- لا يزالان طالبين
- جائز أنه يضحك عليها
- لا يبدو ذلك ، فمظهره جاد و ٠٠
- يبدو أنك وقعت فى غرامه ٠٠
- العربة كلها كانت واقعة فى غرامهما معا ٠
- لو كانا خطيبين ما ضاق بهما أحد ٠
- ألا يكفى أنهما حبيبان
- يكفيهما أما العربة ٠٠
- ولماذا تحشر العربة نفسها فى الموضوع
- انهما اللذان يحشران نفسيهما فى العربة وضحكنا معا ٠

والضحكة هنا ضحكة غرماء، ضحكة دبلوماسية تنبىء أن صراعا بدأ يتعقد ورغبات تتضارب وتغيرا يلوح وأن على القارىء وحده أن يستشف موقف الكاتب الذى يمتلك بالطبع ما يقوله فى قصته ولكن من خلال صراع الاضداد والتركيب الدرامى الذى تحدده قوانين التطور والصيرورة التى يتضمنها ٠

الثانى : المقابلة الاستاتيكية الساكنة بين الاضداد اذ يتكشف التناقض ويتبلور لا من خلال الصراع الجدلى للمتناقضات بل من خلال وقوفها بازاء بعضها البعض ، فالخطوط هنا تتوازى ولا تتشابك ، ويتسلل المعنى عن طريق المقارنة بين هذه الأضداد المتقابلة ٠ وهذا أسلوب معروف

(٦) توماس مان : الرؤيا الابداعية ، ص ١٣٤ ..
آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ص ٢١ ٠

كتبت به أقاصيص كثيرة • ففي (ذراعان) (٧) تتكشف دعوة القصاص الى اقامة علاقات حب كاملة بواسطة المقارنة بين الراوى وفتاة السينما من جانب، وعلاقة مارى بجون على الشاشة • فالقصه هي نفســها ولكنها هنا كبت وتكتم وتلذذ بمكاسب صغيرة كلمسة يد عابرة وهنــاك ارواء وتكاشف يؤدى الى الصراحة والتضحية وممارسة الحياة • وبينما لم يفرق بين جون وماى سوى الموت فان بطلى قصتنا فرقهما انتهاء العرض • وقد استخدم الكاتب نفس الاسلوب فقارن ـ على مستوى الحلم التعويضى ـ بين علاقة عايدة وسـامى الحيية ، وقصة السائح الذى انتحر ومات على صدر حبيبته المصرية •

هكذا تتكشف التجربة عند أبو النجا فى بناء محكم أعد فيه القصاص عدته لكل خطوة يخطوها وتحتل كل لقطة وفقرة موضعــها المقرر لتؤدى دورها الخاص بهـا فى هيــكل القصة • وهذا الاحكام الهندسى فى تصميم القصة قد يقربها من الميكانيكية ويطمس جدلية الحياة فيها حين يطفو على سطح القصة ويبــدو واضحا مكشوفا حتى ليبتسم القارىء فى ارتياح يخالطه عدم رضى وهو يمضى مع تجربة أبو النجا لعلمه بما يقصده من هذه اللقطة الحــوارية وما يعنيه بتلك (اقرأ : الناس والحقيقة) فاقاصيصه تمتلك قوة الرؤية واقناعها وسطوعها ولكنها بلا أسرار ، فرغم أن (أبو النجا) قصــاص ماكر فان مكره ليس فى الايماء والتلميح دونما فضح الاوراق كما هى الحال عند همنجوى ، فأوراق أبو النجا مكشوفة ، ربما بسبب أنه لا يريد أن يفوته استغلال أيما فرصة يقـدمها له المنهج الجدلى فى الخلق والاسلوب الواقعى التحليلى فى الصــياغة ، ولـكنه مكر القصاص المقتدر الذى يعرف كيف يلعب بأوراقه المكشوفة وبطريقة موروثة خبرها جميع اللاعبين• ولذا فان أدبه يتسم فى نهاية الامر بالبساطة وهى ليست بساطة التجربة القريبة والاحاسيس المشاعة، ولكنها البساطة التى تحدث عنها هوفمان فقال : ان عنصر البساطة الجميلة لا يقتصر على التمسك بالحقيقة العارية وانما هو كفاح من أجل الدقة المطلقة فى جعل الكلمات مساوية للتجربة• ولعل وضـوح الصنعة هو الذى يبــاعد بين تشيكوف و (أبو النجا) فلا يعــود تلميذا فى مدرسته وان أفاد منه وتعلم من أدبه ، فالصنعة فى أدب تشيكوف خفية تتراجع الى قرار القصة لتضبط من هناك مادتها وتوجه خطهـا الرئيسى ولاتطفو على وجهها مطلقا ، فتبقى القصة انسيابية تلقائية كأن لا أثر فيها لصنعة أو جهد لأنه كتبها (بطريقة مقنعة صريحة وببساطة مذهلة ووضوح تام وصدق لا يدحض) كما يقول جوركى • وأثر تشيكوف فى أدبنا القصصى المعاصر لا يظهر فى أقاصيص أبو النجا بل يتضح فى الرقة الشعرية الدافئة فى أقاصيص يوسف ادريس الاولى ثم اتضحت امتداداته التالية فى مجمــوعة عبد الله خيرت (وراء الزجاج) وبخاصة فى ســخريته المتعاطفة الشفافة ، اذ يطيب له أن يعبث ـ ولكن برقة وحنو ـ بالبطل حين يضعه فى مأزق صغير لا يستطيع أن يتخلص منه رغم بساطته فيبذل جهدا كبيرا لا يتناسب مع ضآلة مشكلة فيستثير هذا العجز الانســانى الفكه فى القــارىء بسمة واشفاقا وتعــاطفا مــع الشخصية القصصية • وواضــح أن أيا من القصاصين العرب لم يبلغ الاغوار التى بلغها تشيكوف بفنه البسيط المذهل، لانهم لم يعانوا صــور القهر الرهيب الذى دارت حوله قصص الكاتب الروسى والتى عرفها وقاسى ويلاتها فى حياته الخاصة •

ان أدوات الوصــف والتحليل والحوار تلتقى فى التتبع الصبور المتأنى الدقيق لمراحل الصراع المختلفة والمسارات النفسية التى يتخذها سواء كان صراعا وجدانيــا داخليا كمــا فى (نائب الرئيس ، رسالة) أو صراعا بين قوتين خارجيتين (الاسلاك الشائكة ، سحابة الغبار) ذلك أن حقيقة التجربة لا تتكشف الا على مدار هذا الصراع ومن خلاله فهو وحده الكفيل بأن يقدم لنا (احساسا معقدا) يفتح عيوننا على رؤية جديدة ، سيما وأن الكاتب نفسه كما تؤكد حواريته (الصديق الذى لا يرحم) يعانى من نــوع الصراع البــاطنى والاجتماعى معا فهما عذابه ومجده فى آن : (لن تنتهى الحرب أبدا بينــك وبين هذه المتــاعب الصغيرة) ص ١٤٣ ، ولذا تعتمد أغلب قصصه على حدث يكشف بنموه وتطوره البطىء عن كافة جوانب التجربة وزواياها حتى لكأنها ـ كما يقول الدكتور القــط ـ (أجزاء من ماسة متفتتة ذات

(٧) الناس والحب ـ دار الآداب •

بريق وأصالة) وكل جزء أو فقرة يمضى بالحدث طبقا لحظة دقيقة ـ خطوة للامام أو يتعمقه خطوة الى الداخل عبر موازنة تامة بين دقة الملاحظة الخارجية ورهافة التحليل السيكلوجى والافادة منهما معا لبناء قصصه ٠٠ حتى اذا ما فرغت من قراءة القصة عجبت كيف أن حدثا يوميا صغيرا تراه من جلسة المقهى أو فى عربة الصباح يمكن أن ينتهى الى ضوء جديد ساطع ينير تجربة مكتملة ٠ ومن الطبيعى أن يجد كاتب مفتون بتتبع كافة مراحل الصراع أداته المناسبة فى النهج الواقعى التحليلى الذى يواكب التطور الطبيعى لحركة الاشياء فى القصة ويفيد من أرقى صور القصة الكلاسيكية التى تروى أو تسرد حدثا أو خبرا أو حكاية لكنها تتجاوز حدود الحكاية بمقدار ما تستطيع أن تستفيد منها لتحقيق أهدافها الفنية الخاصة والجديدة ، فلا حاجة اذن للثورة على الأطر الموروثة ما دام الكاتب قادرا بواسطتها على النفاذ الى أعماق جديدة ٠ وأبو النجا بالتزامه هذا النهج ونجاحه فيه يؤكد قدرته على أن يكون أداة لخلق تجارب قصصية ناجحة سيما وأنه يوشك أن ينحسر أمام أساليب وأشكال أكثر أغراء وسهولة فلم نزل نقرأ فيه قصصا رفيعة فى أعمال عدد من كتابنا المبدعين أمثال يوسف ادريس وفؤاد التكرلى وسليمان فياض ومحمد حمويه وزهير الشايب وعبد العزيز هلال وغيرهم ٠

لهذا النهج أو الاسلوب فضل الاستدراج البطىء الذكى اذ يأخذ القصاص بأيدينا فى رفق وحذر لنمضى معه خطوة خطوة فى عالم يبدو وكأننا عرفناه من قبل ولكن ها نحن نتعرف عليه من جديد وعلى ضوء ساطع مختلف ينير مظاهره الخارجية وأبعاده الداخلية على السواء ٠

وعلى هذا الضوء نفسه يلتقط أبو النجا اللحظات (النادرة) التى تتكثف فيها الازمة وتتبلور والتى يرى فيها الكاتب ثقلا وخصوبة معينة فيقف عندها طويلا ويفجر خصوبتها الكامنة ٠ وقد تطول الوقفة الى أكثر مما تستحق هذه اللحظة أو تحتمل (اقرأ : رسالة) ٠٠ ولكن مما يحسب للقصاص أن هذه اللحظات التى تستهويه لا تدفعه الى اجتلابها أو افتعالها أو اقحامها على القصة ، بل هو ـ بفضل وعيه النقدى ـ ينتظر أن تقدمها التجربة له حين تلتقى روافدها الصغيرة فى مصب اللحظة (النادرة) ، ويبقى وقوف الكاتب عندها بعيدا عن أن يكون تقريرا نفسيا مجردا لقدرته على (اجتياز الطريق المعقد بين الملامح المادية للواقع والملامح الروحية له ٠) ٠

ولكن ، اذا كان لهذا الاسلوب المتحدر من الرواية فضل الاقناع المنطقى والحضور الكامل للتجربة فانه ينزلق بالكاتب ـ حين يتسبب فى غياب حساسيته الشعرية ازاء الانتخاب والاختيار ـ الى تكديس لحظات ميتة تعوق نمو التجربة فيما يظن القصاص أنها تتعمقها أو تحللها ، فاذا القصة مثقلة بتفاصيل ولقطات قد تدل فى ذاتها على براعة واقتدار لكنها لا تخدم الخط الرئيسى للقصة ولا تنميه ولا تعمقه بل تثقله وتطمسه وتقصيه عن وجدان القصاص والقارىء معا دون أن يكون فى هذا الاقصاء المؤقت قصد الى عودته فيما بعد أكثر عمقا ورسوخا ووضوحا ٠ ويتضح هذا المزلق الفنى فى قصص المعنى والفكرة خاصة التى تهدف الى ابراز وتأكيد فكرة معينة الامر الذى يلزم الفنان بمسئولية اختيار أكثر الجزئيات قدرة على الخدمة المباشرة واللامباشرة للفكرة ولكنه سرعان ما ينسى هدفه ويستسلم لاغراء منهجه التحليلى فيقدم تتبعا دقيقا موفقا لحدث القصة دون أن يكون فى هذا التتبع ابراز فنى للفكرة ٠ حدث هذا فى قصة (السباق) التى تتركز دلالتها فى حوار سطورها الاخيرة بينما ثقلت صفحاتها الطويلة بمئات الخواطر والجزئيات والامانى والذكريات التى هى ببساطة من صنع القصاص المفتون بالتحليل المتأنى الكلى للموقف ولا يمكن أن يحسها جميعا سباح مستغرق فى سباق من حلوان الى القاهرة ٠

ولذا فان (السباق) امتداد لقصة (الطابور) فى المجموعة الاولى (من حيث تتبع مختلف التفاصيل الدقيقة الداخلية والخارجية) (٨) ٠٠ وهل (نائب الرئيس) الا هذا التتبع المجهرى لحكاية فتحى مع التدخين ومراحل صراعه ضده؟!

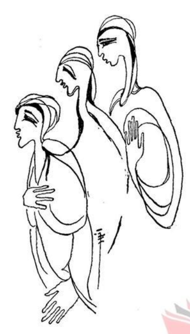
أضف الى مزالق هذا الاسلوب تلك المقدمة الوجيزة التى تتصدر القصة وتسبق الحدث كما فى (سحابة الغبار) و (قرية أم محمد) والتى

(٨) يوسف الشارونى : دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ، ص ٢١٠ ٠

هي في الاقصوصة المقابل الفني لما يصفه البيريس في الرواية ب (التمهيد المبتذل العـادى المألوف والموضوعي) فلم يعد مقنعا القول بأن اغرض من مقدمة القصـاص عن الاطـار المكاني هو تهيئه الديكور أو احلال القارىء محل القصاص ليشاركه مراقبة الاشياء من نافذته وبمنظاره ٠ ولما كانت القصة الحديثة تركيبة درامية تقترب من الشعر فهي تنزع الى اقتحام (الدرام) في القصة مباشرة ٠٠ واذا كان ثمة ضرورة فنية للاطار فليتكشف من خلال الدرام وعبر تفـاعله معه وخدمته له ، لا أن يقرر ، بنثرية ، قبله ٠ ان مدخل (قرية أم محمد) النموذجي هو الفقرة السادسة : (في ذلك اليوم كانت القرية كلهـا مشغولة بالحديث عن عودته ٠٠) ص ٤٦ ٠

فاستيفاء التجربة قـد يستحيل الى استطراد مخـل تتراكم فيه الاحـداث دون أن تؤدى الى احساس بشيء واضح محدد كما حدث في (قرية أم محمد ، حادثة الوابور) ٠ وقد يؤدى الى دمج أقصوصتين يمكن أن تستقل أحداهما عن الاخرى كما في (الرحيل) فهي قصتان تنتهي الاولى بطرد الحاج حسين لمنصور الذى عزم لذا على الرحيل وتبدأ الثانية بلقائه المعلم (جاد الرب)٠٠ وقد كان بمستطاع القصـاص أن يذوب - لا أن يدمج - القصة الاولى بالثانية فلا نعود نرى منها سوى احسـاس خفي بالقهر والغربة يعـانيه منصور كذكرى واحساس يؤثر في علاقته الحالية بالمعلم ويشجعه على الرحيل معه ٠ ان لحظة البداية التي يختارها الكاتب مفتتحـا لقصته هي التي تحدد ما سيتناوله بتفصيل وتأن وتميزه عما هو ماض منطو يحيـا بامتداداته اللامرئية وآثاره الضمنية في حاضر القصة ، فالمـاضي تستحضر مؤثراته المطلوبة من خلال لقطة حاضرة فحسب لا من خلال السرد الحكائي المفصل ٠

ان فضيلة السيطرة ، سيطرة القصاص الكلية على المـادة القصصية قد تتحـول الى مأخذ حين تتسبب في فضح كافة ظلال القصـة وزواياها المعتمة فيبدو القصاص كمـا لو كان عالما بكل شيء ولا يفوته شيء ٠ وقد تستحيل حين ترتبط بالتفلسف الى محض لعبة ذهنية واسـتنتاجات منطقية قريبة لا نفاذ فيها ولا تأمل : (مادام هناك طابور فلا بد لكل شخص فيه أن يكون الاخير مرة



واحدة على الاقل وما دام الطابور سيتحرك فلا بد أنني سأكون لحظة ما الاول ٠٠) ٠ ولا شك أن على القصاص أن يبلغ أقصى مدى ممكن من الوعى والمعرفة والخبرة في عمله ولكن بشرط أن يحتفظ لنفسه بتلك الخبرة والمعرفة فلا يفضحها ، فهو المخرج النابه الذي يعي أدق أسرار المسرحية ولكنه لا يظهر البتة على الخشبة ٠ ان أى فن لا يعود فنا حين يمنح الفنان كل أسراره٠٠ فحتى بول فاليرى الذى كان رأس مدرسة الجهد والمعاودة والتنظيم والوعي بكافة ملابسات ومراجل (عملية الولادة المستمرة) كان يتساءل : لو أن الكاتب فهم نفسه أكثر مما ينبغي ولو ان القارىء بقي منتبها طول الوقت فماذا يكون مصير المتعة ، ماذا يكون مصير الادب ٠٠ فالوعى أفضله ما كان اتقانا مكتوما كما في (الصمت ، لقاء) ٠ واذا كنا يقينا نعلم أن القصصي يعرف مالا نعرف وأن هذه المعرفة فضيلة ومزية واجتهاد فان القصصي الحق هو الذي يتجنب الظهور أمامنا دائما بهذه الصفة التي قـد تثير اعجـابنا قدر ما تثير ضيقنا لا سيما اذا كانت معرفته تنطوى على الكثير ممابات بدهيات مكشوفة في الوعي الانساني ٠ ومن عجب أن هذا القصاص

الذى يسيطر على قصته كل السيطرة لا يملك وربما لا يستطيب أن يسيطر على حبه الشديد للتحليل الدقيق المتأنى الذى يؤدى ، حين يتكرر فى كل قصة ، الى نفس النتائج والآثار التى تترتب على اسناد ألحان شديدة التنوع والاختلاف لحنجرة واحدة تمتلك قابلية وطبيعة معينة مخصوصة وتمارس فنها فى حدود هذه الطبيعة فلا تبدع الا ضمنها . ان الحرص على التحليل البطىء لكل موقف قصصى قد يحول دون أن تنسكب القصة فى نفوسنا بصفاء ويسر وسذاجة فنية محببة وقد تحول دون بلوغ القصة مستوى التأثير الموسيقى الذى بدأنا نلمحه فى بعض الأقاصيص العربية الجديدة .. ألسنا فى حياتنا اليومية ننفر من أن نتعامل مع كل المواقف تعامل الباحث المدقق المحلل ونستطيب أحيانا كثيرة أن نتخفف من اعباء الاستقصاء والتدقيق ونستسلم لتأثير الاشياء فينا دون أن نمعن فيها الفكر الثاقب والنظرة المدققة ؟!

بل أن افتتان (أبو النجا) بتتبع وجوه ومراحل الصراع بين المتناقضات لا يقف عند اختيار موضوعاته ، وبخاصة موضوع الصراع بين الفرد والآخر ، وانما يشغله أحيانا عن التجربة ككل . فقصة (الرحيل) ترق وتكتسب رعشة انسانية دافئة حين نكتشف أن ثمة تضادا مضمرا بين رغبة منصور فى الرحيل مع الأب جاد ورغبة جاد فى الاستقرار مع الصبى منصور . وهذا التضاد هو كل ما يهم القصاص ويفتنه ولذا شغل به عن استكمال وحدة القصة فاضطر الى بترها وتركها معلقة غائمة بأن تدخل ذهنيا فجعل (جاد) يحس فجأة ! الفراغ الذى سيخلفه منصور اذا رحل ، وجعل منصورا يحس فى نفس اللحظة ! ورغم فارق السن والتفكير حاجة الطابور الراحل الى رجل جديد اذا بقى جاد معه فى القرية (ص ٨٦) . فاذا كان التضاد يشكل محور القصة أو مادتها أو قانونها فهو ليس القصة نفسها . ان النهاية الطبيعية فى أية قصة تنبثق من شعور الكاتب بالكل ، أى بحدود التوتر الدينامى للعمل الادبى . وما دامت القصة تثير فينا بدءا من كلمتها الاولى توترا فنيا وتعمل فى الوقت نفسه على اشباع هذا التوتر فان وقوف الكاتب دون استكمال هذا التوتر يدل على أن هدفا أقل من كلية التجربة (وهو فى «الرحيل» التضاد الفنى بين رغبتى الشخصيتين) حال دون أن تمضى القصة الى نهايتها الطبيعية المقنعة وحال بالتالى دون تحقيق اشباع فنى كامل ..

وقد يستسلم الكاتب لاغراء من نوع آخر تمهد له قصص (الحالة) التى تهدف الى عرض أزمة أو (حالة) نفسية أو وجدانية معينة . وما قلناه عن التضاد نقوله عن الحالة فهى وحدها لا تقوم كقصة جيدة وان كونت مادتها ونسيجها فهى ان لم تتطابق مع التجربة تطابقا كليا تاما تبقى شيئا أقل منها . فقصة (رسالة) عرض واف دقيق لحالة قصاص أقصاه نجاحه المادى عن صديق قديم يمثل صوت الماضى والاخلاص والقدرة الذى بدأ يتلاشى ويغيب عن حياة بطل القصة ، ولكن (رسالة) ليست فى نهاية الامر شيئا آخر أكثر من هذا العرض ، أى أن التوتر الدينامى الذى بدأت به لم يرس أو يستقر أو ينته الى نهاية معينة مقنعة على نحو فنى طبيعى يتضمن عودة الى نقطة البداية ، بل ظلت الازمة معلقة والتوتر فى ذروته لتنتهى القصة نهاية مفاجئة تدل على أن (رسالة) كانت فى وجدان القصاص محض (حالة) ولم تمتد وتنضج لتصبح (تجربة) متنامية : (وفجأة بدت ملامحه وكأنه يشاهد منظرا بشعا للغاية وكأنما اختفى المنظر فجأة حين ارتخت تلك الملامح بينما ظلت عيناه وحدهما تحدقان فى فراغ الحجرة ، وكان من يراه فى تلك اللحظة يخيل اليه أنه يتابع بعينيه حلقات الدخان المتصاعد من سيجارته التى تحترق وحدها وكأنه يريد أن يعرف أين يذهب هذا الدخان؟ وكيف يصبح هكذا بعد لحظات وكأنه لا شىء ..) فما الذى يعطيه هذا الختام ؟ . لم يستسلم البطل ولم يثر .. والموجة التى بدأت بالتصاعد فى مطلع القصة لم تستقر على شىء كما كنا نتوقع وبالتالى فهى قد استثارت حاجة فنية ولم تشبعها تماما اذ تصاعدت ــ والقصة فى قمتها الدرامية ــ حلقات دخان كثيفة أغرقتها وحجبت عن عيوننا الرؤية وهيأت للقصاص فرصة للهروب المفضوح .

ولا يعنى هذا اننا نريد للقصاص أن يدفع بطله لتمرد مفتعل كما فعل ادريس فى (لغة الآى آى)، فلعل العكس هو الطبيعى والأكثر اقناعا ، وليس عجز البطل عن تغيير واقعه هو موضع الاعتراض،

فلسنا نطالب بحل للأزمة بل نطالب بنهاية للتجربة الفنية • فالحل انهاء لموضوع القصة كأن نكتشف سر الجريمة فى قصة بوليسية، والنهاية استكمال لوحدتها الدينامية • وقدتكتمل التجربة دون أن تنتهى أزمة البطل وقد تستفحل الازمة وتكبر • ان النهاية (المعلقة) لذا تختلفعن النهاية (الاستمرارية) فى قصة (الناس والحب) وعن النهاية (المفتوحة) التى تشبه نغمة الختام المتباعدة فى خفوت من عمل موسيقى ناجح (لقاء) • فالاولى دليل على غياب الوحدة الفنية الداخلية التى لو توفرت لظفرنا باحساس كلى مكتمل بالتجربة كذلك الذى كان يمتلكه القصاص مركزا فى قطاع منها •• تجربة موحدة نهايتها كامنة فى بدايتها كما هو المنتظر فى أى نشاط دينامى •

ان الوحدة الفنية لا تنبثق بالضرورة من وجود حدث تتتابع مراحله فى تصاعد سببى فالحدث يضمن وحدة الهيكل الخارجى فحسب ، وقد لا يقدم للقصاص أكثر مما كانت تقدمه وسائل التلفيق التى كان الشاعر العربى يستعين بها للانتقال من موضوع الى آخر •• فقصة (زيارة) تلغى الحدث المتطور سببيا لكنها تعوض عنه بما هو أهم منه : بؤرة مركزية عظيمة الثراء تنبثق منها دوائر شعورية تتسع وتعلو على التجربة الفردية حتى تلمس مسير البشرية نحو مصيرها المجهول • انها قصة انطباعية أقرب الى القصيدة بل لعلها أجمل قصيدة رثاء فى الادب العربى المعاصر ، ومع ذلك فهى تحقق رغم مادتها الهلامية وربما بسببها أوفى وأعمق وحدة فنية فى أقاصيص أبو النجا بسبب صدق ونضج وعمق تجربتها الفنية • ان أهمية الحدث الوحيدة هى قدرته على أن يفتح للقصة خطا داخليا أو مجرى عاطفيا هو بمثابة قطب ممغنط حساس يجتذب وينسق الجزئيات التى تعمقه وتجلوه وتمضى به الى استكمال فاعليته الدينامية ويطرد عنه كل مالا يسهم فى تحقيق هذه الغاية ، انما تنبثق الوحدة الفنية من اكتمال نضج التجربة فىوجدان الكاتب بحيث يحس أن اتساقا وانسجاما فريدين وحدا بين عناصرها وعينا حدودها الطبيعية التى لا تقصر عن بلوغها فينالها الاختزال ولا تتجاوزها فينالها التضخم • هذا الاتساق والانسجام نجدهما فى (الناس والحب ، العنكبوت ، الابتسامة الغامضة ••) •



بهذا تمتاز (التجربة) شديدة التفرد والخصوصية عن (الموضوع) فهو عنوان عام : مقاطعة التدخين (نائب الرئيس) ، أهمية التضحية (الآخرون) •• ويمكن أن يمتد أو يختصر اذ لا ضابط داخلى له ولا قوانين تحكمه • لقد كان بمستطاع الكاتب أن يضيف أو يسقط أية أحداث أو تفاصيل يشاء فى (قرية أم محمد، حادثة الوابور) فهما حكايتان أو حادثتان يمكن أن نشاهدهما فى أى فلم عربى عن الريف، وكان بمستطاعه أن يواصل دمج أحداث جديدة بمجرد أن يقول :

وقد سأل قارىء صديق عن هذه الحكاية ولما كان أحمد أبو المكاوى قد سجن فى نهاية القصة ولن يكون بمقدوره أن يرويها فاننى أروى هذه القصة بدلا عنه ص ٦٠ •

بينما هو لا يستطيع ذلك فى (الناس والحب) و (الصمت) لأننا بازاء قصتين لا حكايتين ، تجربتين لا حادثتين • ولا اعتراض على الحكاية فى الاقصوصة اذا ما احتفظت بايقاعها الخاص وسحرها المتفرد وهو ما نجده فى كثير من أقاصيص بوشكين وجاك لندن وادغار الن بو • وبدون هذا الايقاع وذلك السحر تتحول كما حدث فى (قرية أم محمد) و (حادثة الوابور) الى محض اقصوصة مضخمة أو رواية مختصرة •

تؤكد أقاصيص (أبو النجا) حقيقة نقدية هامة : ان من (يعانى تجربة) يصفها ويسجلها ليمنحنا (النغمة) و (النبرة) ، وهو ماتحقق فى (زيارة) و (الابتسامة الغامضة) و (سحابة الغبار) ، ومن (يفهم موضوعا) يحلله ويشرحه ليمنحنا (الفكرة) و (الحكمة) والقصة فى هذه الحالة صورة أكثر أناقة للمقالة التى يحشد فيها

الكاتب ما يملك من حيثيات وأدلة تدعم وتبسط فكرة يلخصها في نهـاية مقالته • ومؤكد أن ما نستطيع قوله في مقـالة فلا ينبغي قوله في قصة • ولذا نلاحظ أن القصاص يقتصد في منهج التحليل والتأمل كلما اقترب من (المعاناة) التي تؤدى الى وصف الاشياء وصفا مباشرا وضعيا بسـيطا ولكنه ثرى موح ، بينما يستسلم له ويغلو فيه كلما جنح الى (فهم) موضوع القصة • ورغم أن مجموعة (الناس والحب) تؤكد وعى الكاتب بهـذه القضية وسعيه لترسيخ الاسلوب الاول فما زلنا نقرأ قصة أو قصتين نصيب الفكر والتأمل فيهما أكبر من نصيب المعاناة التى نجدها فى (لقاء) و (زيارة) فهما لذا فريسة سهلة لنفس المزالق المرتبطة بقصص الفكرة •

هكذا نكتشف أن علاقة الحاج رضوان بالشيخ عطية فى (الناس والحقيقة) وهى مسرحية ضلت طريقها فأصبحت قصة •• كعلاقة شاكر وحسن فى (العنكبوت) اذ كان عطية (جاره فى البيت أو فى الحقـل والرجل يختلف عنه فى كل شئ ورغم ذلك فهو يتبعه كظله ولا يراهما الناس الا معا وطوال ثلاثين عاما والشـيخ عطية لا يفارق (الحاج رضوان وفى الوقت نفسه لا يكف عن لومه ص ٦٥) فنحن هنا بازاء عودة الى الشخصـية الرمز فى المجموعة الاولى ، فالشيخ عطية ليس الا النقيض الذى يحمله كل منا فى داخله فيـلازمه كظله وهو لذا لا يتمتع باستقلال فنى مميز بل هو الوجه الثانى أو الصوت الآخر للبطل ويتضح هذا فى نهاية القصة : (لن يفترق الرجلان •• فقد كانا معا فى المستشفى على سريرين متجاورين •• رأى النـــاس فى شرفة المستشفى الرجلين معا •• كانا يلوحان معا للنـــاس ، كل واحد بالذراع السليمة التى بقيت له) ص ٧٢ •

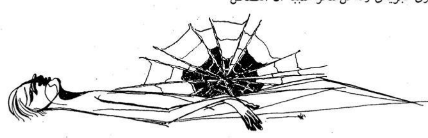
فها هنا ظـل ذهنى يهبط بالشخصيتين الى مستوى تجريدى وتدخل سافر سببه أن القصاص تصرف بالشخصيات وفق ما يريد لها أن ترمز له وتوحى به من موقف خاص ازاء مشكلة الحقيقة خلاصته أن للحقيقة وجهين ظاهر وخفى •• وقد يمتلك الثـــانى من الصدق والاهمية والضرورة ما يمتلك الاول ، وقد يكون مفيدا ومجديا أن يبقى للحقيقة هذان الوجهان •

لهذا السبب تأتى المقارنة الرمزية بين العنكبوت وشـاكر فى قصـة (العنكبوت) بديلا مصطنعاً للحكمة الختامية فهو استمرار لها يؤدى وظيفتها، وهل ثمة أكثر ذهنية وسـفورا من أن يختفى العنكبوت حين يقتحم حسن الغرفة ليواصل تمثيل الدور أو من أن يستسـلم شـاكر لحسن ويلقى سلاحه فى نفس الوقت الذى التهم فيه عنكبوت الجدار حشرة لم تعد تقاومه •

وما الجديد الذى يضيفه هذا (البديل الرمزى) الى ما كان يفعله عيسى عبيد قبل نصف قرن فى (مأساة قروية) اذ يرمز لابن الباشا الذى يفترس الفتاة بحدأة تهبط بقوة على شجرة التوت حاملة بين مخـالبها كتكوتا يحتضر ويسـمع له أنين مخنوق ، ويرمز لأهل الفتاة بسرب من الغربان لبث فى مكانه يراقب بجبن الحدأة التى انتهت من فريستها وألقت نظرة ازدراء باردة على أعدائها الجبناء ثم حلقت فى الجو فتفرقت الغربان !

ومع ذلك ، فيبدو أن بمستطاع أبو النجا أن يوفق بين المعاناة الفنية والتصور الذهنى، ويجمع بين سحر الموسيقى ونفـاذ التأمل ، ويوحد بين الفنان الذى يجهل الكثير من أسرار فنه والناقد الذى يعيها جميعا • ان قصة (الناس والحب) أفضل مثـال لهـذا التوحيد والتوفيق ، ولذا اسـتحقت أن تعد من النمـاذج الرفيعة النادرة للأقصوصة لا عند (أبو النجا) فحسب بل وفى القصة العربية عموما •

عبد الجبار عباس ـ العراق



أغنية صامتة

للكاتب الافريقي :

ليونارد كيبرا

ترجمة :

كمال ممدوح حمدي

تحسس الفتى بتمهل خطاه نحو باب الكوخ، زحف فى اعياء على ركبتيه ومرفقيه ، وسرعان مابلغ الألم الذى ينخر ظهره وأمعاءه ذروة احتدامه ، ثم فجأة اندفعت من سرته غمرات ألم حادة راحت تمزق جسده ، وفى لحظة واحدة قاتلة كان قد أقعده الشلل ، ثم اختفى الألم وتبدد بنفس الجنون الوحشى الذى أغار به عليه وتركه باردا يتضبب عرقا دون أن يترك علامة حقيقية أخرى، وكأنه لم يكن ، لكن الشاب كان يعلم أن الألم انما تراجع تحفزا لهجوم جديد ، ومرة أخرى كف عن المجاهدة ، وأرخى ذقنه ، ورطم جبهته على قذر الأرض التى تعج بالبراغيث .

لم يكن يعرف فى أى وقت هو لكنه كان يشعر بالجوع ، أما الزمن فلا أهمية له بالنسبة اليه ، ففى حلكة ليلته الأبدية تفقد مثل هذه الأشياء كالزمن أو النهار أو الجمال معانيها ، هينة هذه الأشياء بل هى زهيدة تافهة ، لكنها بالنسبة له كانت مستحيلة تقبع بعيدا خلف حدود الظلام المريرة ، كان عالمه يستجيب لما يستطيع أن يشعر به أو أن يسمعه فحسب ، ويستجيب لما يخشاه ويهرب منه ، فقد تراءى الى «من» الآن وقد أفنى شبابه فى الرعب يرزح تحت أرزاء موت يتربص به عن كثب ، تراءى له أن حياته القصيرة لم تكن الا تدهورا ، فراح يزحف بعيدا ممتطيا كساحه متشبثا فى سلبية بالعالم من حوله دون أن يظفر بشىء .



فكر فى حياته الجديدة بعيدا عن شوارع المدينة . كان أخوه ـ الواعظ ـ قد انتشله من هناك ونقله الى هذا الكوخ الذى يبدو بالغ الهدوء ، وان كان يبدو أيضا ملفعا بالريبة . لم يكن ما به مجرد اختفاء غلظة المدينة وفظاظة ضوضائها ، أو اختفاء وقع الأقدام اللاهثة لأناس قلقين يتدافعون الى عمل لم يفهمه يوما قط والذين يلبون حاجته أحيانا فيحفظون له حياته بعملة نحاسية يسقطها أحد المارة فى قبعته ، أو مجرد الاحساس بالهواء والرياح تهسهس بين الأشجار حول معتزله الجديد، لكنه يستطيع أن يؤكد أنه كان ثمة معنى فى صمت أخيه المرة الاخيرة ، شىء غريب ، وعندما تكلم بدا ذلك المعنى مقصودا فى صوته ، ويستطيع أيضا

أن يؤكده فى قول أخيه المتكرر : « لقد أنقذتك من المدينة الهمجية كى تستطيع أن ترى نور الله »

ومرة تذكر المدينة فى نوع من لوعة الاشتياق الى الوطن ، ليس ذلك لأنه الفها وخبرها ، فالواقع أنه كان يتكسب ما يقيم أوده من شارع واحـد يتراجع منه أحيانا الى زقاق خلفى عندمـا يخلو الشارع ٠

لكن الشارع قد أصبح يعنى حياته ، وان كان لا يعرف ماطوله أو كم كان عرضـه أو كم هو جميل ورائع فتلك كلها أمور لا تعنيه ٠٠٠ كان قد اعتاد سماع أحاديث من مثل «جو رائع» «صباح الخير » « مساء النور » ، أحاديث قصيرة لكنـه لا يملك أن يشارك فيها ٠ وقد يترنم المارة بأهازيج للسماء الزرقاء أو يصفرون للصباح المشرق السعيد على ايقاعات أقدامهم التى تغنى رحلتها أسـفل الرصيف ، ولكم أحس فى ذلك نوعا من التعبير ، ومع ذلك فلعله كان يسعد لهذا لأن المبتهجين من المارة هم عادة الذين يلبون سؤاله ٠ وكان قد أصبح يعرف كيف أن النقود هى عصب الحياة المدنية ، البلداء فيهـا ، والخطوات المكدودة ، والاصوات المنهكة ، والحماس المخدوع ، والجيوب الخاوية ، وأصبح يعرف أيضا ماذا كان يعنى النهار والمساء بالنسبة لهم ٠٠ عندما كانت الشمس تصب فى سخاء شديد حرارتها عليه ويتزاحم الذباب على طول حواف شفتيه كان الطيبـون والطيبات يقضون أوقاتهم فى العمل داخل المبنى المقابل له ، وأكثر من هؤلاء من كانوا يعملون على قارعة الطريق ، ثم يجن الليل قاسيا مميتا عندما تنسحب الشـمس الى حيث لا يدرى وتعهـد بالشارع الى برد يتربص به فى عداء شـديد ، عندئذ يتسلل الى الزقاق الخلفى ، دون مأوى ولكن بغير أن يزعجه شىء ، كى يسلم روحه المنثلمة الى نوم من نوع نوم أحقر اللصوص ، وقد تدب الحياة فجأة فى جسد الليل فى مكان ما عند قمة المبنى على طبول تدق ايقاعات غريبة ، تغريه بالانتشاء ، وتصطخب الاصوات بالغناء ، وتصطك الزجاجات وتنطلق اللعنات ٠ وتعلم أن مثل هـذه الاشياء لا ينبغى أن تعنيه فى شىء ، فهى أصوات الطيبين والطيبات وقد أصبحوا سكارى فى مواخير المساء بعد عمل يوم شاق ، وأن هذا هو دور القـوادين



والعاهرات حين يشقون بالبسمة والزلفى طريقهم الى جيوب الطيبين بعد راحة يوم شاق بينمـا يخدشون أحدهم وجه الآخر حين القيام بهـذه المهمة ٠

لم يعرف قط لماذا ينظر اليهم كأناس سيئين كل السوء ٠ كان الطيبون والطيبات يهبون من نومهم عندما تدفع أشعة الشمس الدافئة برد الفجر القارس لتزيحه من زقاقه الخلفى عندئذ تعـود العاهرات والقوادون الى مخادعهم الخاصة ٠ وبعد ؟ ٠٠ فكر عرضا فى هؤلاء الناس بدافع من غـيرة الجاهل غير المجرب ، تذكر عندما سأل أخاه مـرة كم عمره فقيل له : « أربعة عشر » ، لأن غاية ما كان يعرفه أن « مين » يبدو أكبر من هذا السـن بكثير ، أما هو فلا يعرف كم عمره بالضبط ، ولكن لهذا أهمية ؟ غير أن أخاه لا بد قد تزوج عندما كان فى مثل سنه هو الآن ، ومع ذلك فلن يكون فى وسعه أن يدرك فى تحقيق حياته ما بلغه أخـوه وبنفس الاسلوب ، فهو لا يسـتطيع أن يتكسب قوته الا من العجز والوهن وراء انطفاء النور فى عينيه وعلى وسادة الكساح ٠ وعندما غالبه اشفاق مرير على نفسه فكر لحظة فى نوره الخاص ثم ابتسم فى تيه وحماس ٠

ـ « خذ هذا الدواء » ٠ كانت سارة ـ زوجـة أخيه ـ هى التى اقتحمت عليـه الكوخ ، رفعت رأسه فى بطء وحنو وأدنت الكوب من فمه ،



وعندما جاب السائل المرير أركان حلقه اندفعت نوبة الم جديدة تمزق أمعاءه ٠

قالت سارة : « ستتحسن حالا ، سـيرحمك الرحمن » ٠

كان يعرف أن ليس لديها أمل كبير في شفائه ، خرجت سارة بعد أن أراحته على السرير الذى حاول أن يروض نفسه عليه منذ أن « انتشـل » من فـوق الرصيف الحجرى ، وأنباء وقع أقـدام شديد عن دخول أخيه ازاكيل الذى جلس الى جواره فوق السرير دون أن يتفوه أحدهما بكلمة فترة طويلة ، لم يكن متوقعا على أى حال أن يبدأ هو الحديث ، فلقد قضى حياته برمتها يتحدث الى نفسه حين يفكر ، وظل لأمد طويل أفناه فى الشارع لا يجد من يحادثه غير نفسه الا حين يردد بطريقة آلية سؤاله « لله ٠٠ » ، وهو الآن ان تحدث اليه انسان لا يملك الا أن يحول موضوع الحديث فى عقله الى فكر خالص غير قابل للتصريح به ٠

ـ « هل تؤمن بالله يا مين ؟ »

لم يجد سببا يبرر به سؤال أخيه ، أجـاب نفسه وحدها : « لا أدرى ٠٠ لا اعتقد أن لهـذا أهمية ما » ٠

تذكر أمه المتدينة التى ماتت منذ زمن طويل ، كانت قد تعودت أن تقول ان كل الرجال جدول واحد ، مجرى واحد يشق طريقه بين صخور الحياة عندما تتدحرج فيه الحصباء فانها تتسخ اذا كانت الأرض موحلة ، وهم يصيحون فى شلالات الحياة ودواماتها ، ويضحكون ويغنون عندما يكون التدفق هديرا رقيقا وهادئا ، وبينمـــا يصيح البعض ويترنح فى الدوران فى بوتقات جحـور وادى الحياة ، يضحك آخرون فى مكان آخر انتشاء بالنصر، لكن مين خيل اليه أنه لا يصيح فحسب ، بل انـه أيضا لم يكن جزءا من ذلك الجدول الذى تفرعت مياهه فى وادى ضيق صوب القطب السماوى ، أو حتى لم يكن يتدفق من الخليج العريض الى طوفان وهيولية بحر الشيطان المتوهج ٠ كلا ، لقـــد كان مثل السائل العلقمى الذى يشعر به فى حلقه الآن وليس مثل ماء عذب زلال ٠ لم يجد سببا لكى يؤمن بالله ٠

ـ « الله يهبنا ما نشاء » هذا ماران الى سمعه دائما ، ولكن هل صـــدقوا ؟ ويقولون « الله نقاء أبيض ، نور أزلى » ولكن ماذا كان هذا النقاء ، ماذا يعنى النور لرجل أعمى ، ألم تكن حياته مفعمة بالظلام والسواد الذى ما كان لأحد أن يفهمه ، هل كان يعنى موكب الصباح فى عيد رأس السنة الذى يتدفق فيه الطيبون والطيبات فى المدينـة أى شىء بالنسبة له أكثر من أن سخاء الأدنيـاء بالأمس سوف يمتحن اليوم ، هل كان يعنى الا زيادة فى قطع النقود فى قبعته فحسب ؟ لقـــد كان يحس ازاءهم عندما غنوا وصفروا وانشدوا وسبحوا فى الشارع فى الصباح ، وعندما بكروا عن المعتاد فى السكر وتقاذف السباب واللعنات ، أحس أنه لا ينتمى اليهم وأنهم كانوا قد نسيوه ٠ ولكن هل كانوا ذكروه قط قبل الآن أو أحسـوا به فعلا ، حقيقة انهم قد يدعون الله من أجـله عرضا أو يسقطون اليه بقطعة نقود ولكن بدلا من أن يساعدوه على معرفة المسيح بأن يتركوه وشأنه كما يشاء كان بعـــض الطيبين والطيبات من المسيحيين يلقون اليه من جديد باللعنات ، يقولون ان له جسدا يتدفق قوة ، وأنه لم يقعده الكساح

يوما بعد يوم الا لأنه استعذب تراخي الاستجداء .

يستطيع أن يتذكر أيضا عندما تلقفته السلطة فى المدينة . وكان يدهشه أحيانا أن العربةالعملاقة التى تفرغ القمامة لم تكتسحه يوما دون أن يحس به فى غمرة ضوضائها الخشنة العالية ،ومع ذلك اقتنع مين بأنه من الرائع أن يصدق ، وأنيتعلق وأن يحلم بحياة قادمة ، رائع كان ذلك الاحساس .. أنه بعيدا خلف كرب الظلام ينتظر النور ، أعظم وأكثر دلالة من ذلك النور الذى أنكرته عليه عيناه . هناك من سيفهم براءة حياته الكسيحة ويعليها بين الذين اختارهم الله ، بث ذلك فى نفسه الأمل وراح يردد أغنيته السعيدة ،رددها لنفسه سرا وفى صمت . فليبق وجهه نهبا لنظرات المارة ولكن هذه الفكرة السعيدة كانت تملأ عليه وقته وكانت عزاءه وملاذه أيضا فى المساء عندما يجد الكل بغيتهم فى الماخور فوقه . كانت لروحه وجهة ، مثل الخطابات التى تسقط فى الصندوق الذى أحيانا ما كان يخطىء فيستند اليه ، وكثيرا ما كان يتوق كلما جلس فوق الرصيف الى نهاية رحلته .. تمنى لو تحررت روحه فتدفقت فى كل مكان ، لا أن تختنق فى سجن الجسد الناضح برائحة العرق ، لا يغسل الا حين ينزل المطر ، والذى لا حيلة له الا أن يتجرع رائحته .

- « مين .. لقد سألتك هل تؤمن بالله ؟ » أعاد ازاكيل السؤال عليه مرة أخرى .

- « قلت لا أعرف » رد واهنا .

- « كلا ، لم تفعل ، انك ترقد لا يسمع لك غير النشيج » .

كان يعرف أنه فى انتظار نوبة قادمه .

- « مين .. انني - انني أريد أن ينقذك المسيح ، أتعرف أين يذهب الآثمون عندما يموتون وهل تعرف أين يذهب الناجون ؟ .. يحكى أن كان هناك رجل اسمه يسو .. »

- « نعم ، اعرف » ابتلع مين غصته فى ألم ثم اكمل : « وهذا ما جعلك تأتى بى الى هنا »

- « وهل ترتضيه وتؤمن به » .

- « لا أعرف .. لكنى الآن أرى النور الذى طالما فكرت فيه بطريقتى الخاصة » .

- « أنت العن من يهوذا ! » همس ازاكيل فى غيظ مكتوم ، « ألن تكف عن التفكير فى الهك حتى وأنت تموت - ، وأنت فى هذه الساعة ؟ أريدك أن تعمد . »

أصبح الآن أكثر هدوءا ، وابتسم عن بعد ،ورأى ازاكيل أنه من العبث الاستمرار معه ، ومع ذلك عز عليه أن يسلم أخاه للشيطان .

« مين .. الن تسلك مسلك الطيبين والطيبات؟»

وهنت قوته سريعا ، لم يكن ثمة الم .. ضعف فحسب ، ثم انتفضت رأسه فوق السرير .

انحنى ازاكيل وتحسس جبهته الباردة بيد ترتعد .

- « لقد رحل » قالها لنفسه بصوت عال .

- « نعم لقد رحل » همست سارة .

- « و - كان يبتسم » قالها وهو يلتفت الى زوجته .

- « نعم ، كان يبتسم » .

نظرا لضيق العدد تأجل نشر بعض المقالات التى كانت المجلة قد وعدت بنشرها فيه الى اعداد قادمة .

العلم فى خدمة الدين

المواسم الدينية الاسلامية ودراسة توحيدها فى البلاد العربية

بقلم: د. محمود خيرى على

أن تحديد اوائل الشهور العربية مسألة يرجع تاريخها الى الماضى البعيد والى ما قبل ظهور الاسلام ، لأن القدماء وجدوا ان الشهر القمرى ظاهرة طبيعية متكررة ومنتظمة قريبة الشبه بظاهرة شروق الشمس وغروبها وتعاقب الليل والنهار تبعا لذلك . وهى بالاضافة الى ذلك فان مدتها ليست بالقصيرة فيزداد تكرارها ولا هى بالطويلة بحيث يصعب تتبعها كطول السنة ولهذه الاسباب فهى تعتبر وحدة فلكية هامة فى تعين الازمنة .

واول التسجيلات الزمنية التى سجلت بمصر كانت لظاهرة الكسوف الكلى للشمس عام ٧٦٣ قبل الميلاد كما ورد فى كتاب المجسطى لبطليموس . ومن الادلة على عمل تقاويم فلكية تحدد فيها السنين والشهور والأيام ما نشره حامورابى من تعليمات الى محافظيه من جمع المال وما جاء بها من انها لا يجب ان تتأثر بتعديل التقويم . وقد ورد عن كتاباته أن البابليين أعتمدوا على الدورة القمرية فى حساب تقاويمهم واعتبروا السنة القمرية التى طولها ٣٥٤ يوما مكونة من اثنى عشر شهرا قمريا ثم عمدوا الى اضافة شهر من وقت الى آخر لتصحيح السنة ثلاثة عشر شهرا ولتصحيح فروق الأيام بين السنة القمرية والسنة الشمسية وكانوا يدرسون تحرك الاجرام السماوية ويراقبون ظهور الهلال فى أول كل شهر ويحددون موقعه وميله على الافق . واستخدموا تكرار حدوث هذه الدورة القمرية اثنتى عشرة مرة بين المواسم والفصول وحددوا مناطق البروج المعروفة . ويستدل على ذلك من اكتشاف ظاهرة الساروس أو دورة القمر ٢٢٣ مرة للتنبؤ بظاهرة الكسوف الشمسى .

وقسم المصريون القدماء السنة الى ١٢ شهرا كل شهر منها ثلاثون يوما ثم اضافوا اليها خمسة ايام عرفت بأيام النسىء ليكملوا طول السنة ٣٦٥ يوما فتتفق مع ارصادهم عن طول السنة التى حددوها بمراقبة شروق النجم اللامع المعروف بالشعرى اليمانية مع شروق الشمس فى ١٩ يوليو من كل عام وارتباط ذلك بظاهرة فيضان النيل . كما قسموا الشهر الى ثلاثة أسابيع طول كل منها عشرة أيام وراقبوا عبور النجوم خط الزوال باستخدام أول آلة من نوعها والتى تعرف باسم مرخت ويعتقد ان الملك توث عنخ آمون صنعها بنفسه .

ولما كان طول السنة الشمسية المتوسطة هو ٣٦٥ر٢٤٢٢ يوما فقد تسبب ذلك فى وجود اختلافات مستمرة أدت الى ابتداع التقويم ليوليوسى (وهو تعديل للتقويم المصرى وضعه يوليوس قيصر عام ٤٥ ق . م) ثم الى ابتداع التقويم الجريجورى الذى يسير عليه العالم فى هذه الأيام .

ثم جاء دور العرب بعد ذلك فاستخدموا الشهر القمرى كوحدة اساسية للزمن حتى ظهور الاسلام وتحديد طول السنة بأثنى عشر شهرا قمريا بلا زيادة أو نقصان سار عليها التقويم الهجرى . وعنى علماء العرب بعد ذلك بعمل الجداول والتقاويم ومنهم البتانى (توفى عام ٩٢٦) وابن يونس (الذى عرفت جداوله باسم جداول الحكمة عام ١٠٠٨) وغيرهم .

وقد كان البدأ العام فى تحديد المواسم الدينية المختلفة على اساس تحديد أول الشهر العربى بظهور الهلال فى الليلة السابقة وسار تحديد شهر الصيام طبقا لما جاء في الحديث الشريف (صوموا لرؤيته وافطروا لرؤيته فان غم عليكم فأكملوا عدة شعبان ثلاثين يوما) .

وقد بلغت الحسابات الفلكية فى هذه الايام درجة كبيرة من الدقة يمكن معها تحديد ازمنة الاحداث الفلكية المختلفة كالخسوف والكسوف وميلاد القمر وغير ذلك من الاحداث الفلكية لأى بلد من بلاد العالم فى دقة تصل الى كسور صغيرة من الثانية الزمنية ، تحسب من واقع التقاويم الفلكية المعروفة وأشرهها التقويم الذى يصدر فى مرصد جرينتش والتقويم الذى يصدره مرصد واشنطن .

وتختلف هذه الاحداث ومنها رؤية الهلال باختلاف خطوط الطول وخطوط العرض وقد يبلغ مقدار الاختلاف بين كل ١٥ درجة طولية دقيقتين على الاكثر كما تختلف باختلاف الازمنة فيها فلا يمكن ان تثبت الرؤية فى لحظة واحدة فى بلاد متفرقة وظاهر انه من الانسب ان تتفق المواسم الدينية فى البلاد الاسلامية المتجاورة والتى لاتختلف فيها الازمنة اختلافا كبيرا وليست هذه الفكرة بدعة جديدة فقد دارت مناقشات فى هذا الموضوع وعملت محاولات لتحقيق هذه الفكرة ولكنها كانت على نطاق محدود ولم تصل الى رأى يمكن السير على هديه .

وجدير بالذكر ان اى قطر عربى او غير عربى يتخذ لنفسه زمنا اساسيا متوسطا يتفق مع خط طول معين (وغالبا ما يكون مارا بالعاصمة) ومع ذلك فان هذا الزمن يلتزم به كل بلد واقع داخل حدود هذا القطر مهما اختلف موقعه واختلف خط طوله أو عرضه .

فاذا صام أهل القاهرة تبعا لما يحدده زمن القاهرة لظروف الرؤية فان أهل العريش أو السلوم مثلا يسيرون وفقا لهذا النظام ولا يختلفون عنه وان كانت هذه البلاد اقرب لاقطار أخرى من الناحية الجغرافية .

ويقوم معهد الارصاد الفلكية بوزارة البحث العلمى بحساب أوقات ميلاد القمر فى كل دورة وحساب أوقات غروب الشمس وغروب القمر وتحديد الفرق بين غروبهما لمعرفة مدة مكث القمر فوق الافق بعد غروب الشمس من عدمه وتحديد أوائل الشهور العربية تبعا لذلك . كما يقوم بعمل هذه الحسابات لعدد غير قليل من العواصم الاسلامية الهامة تمتد من بغداد شرقا الى مراكش غربا ومن دمشق شمالا الى الخرطوم جنوبا طبقا للازمنة المحلية فى كل عاصمة من العواصم المختارة حتى تكون مطابقة للظروف المحلية القائمة فى كل . ثم ترسل هذه البيانات الى دار الافتاء ليتصرف فيها سيادة مفتى الديار المصرية وفقا لما يرد اليه من انباء البلاد الاخرى العربية .

كما يندب المعهد عددا من العاملين فيه لتلمس الهلال في مواقع مختارة منها مرصد حلوان وبرج القاهرة وسفح الاهرامات ومدينة المقطم للمشاركة من مندوبين عن دار الافتاء مستعينين فى ذلك ببعض المناظير المكبرة المناسبة .

وقد قام المعهد بعمل دراسات وأبحاث ضوئية خاصة لمعرفة ادنى مقدار لاضاءة الهلال وأصغر حجم له يمكن أن تميزه العين المجردة أو المناظير المختلفة منه فور تواجده بعد ميلاده ، وللتعرف على مدى ما تتأثر به ارصاد الرؤية من الظروف الجوية المتنوعة .

وقد ذكر الاستاذ البهى الخولى فى كتابه عن الصيام حديثا عن النبى صلى الله عليه وسلم جاء فيه ما معناه (صوموا لرؤيته وافطروا لرؤيته واذا لم تتمكنوا من رؤيته فاحسبوا موقعه) .

وكان النبى صلى الله عليه وسلم (عن الاستاذ الخولى ايضا) اذا خاطب عامة القوم أمرهم بأكمال الشهر ثلاثين يوما اذا لم تمكن رؤية الهلال واذا خاطب العلماء منهم والعارفين بالعلوم الفلكية حثهم على حساب موقعه . كما ذكر ان **رؤية القمر تختلف** من بلد لآخر حتى ولو كانت على خط عرض واحد . واذا رؤى الهلال فى بلد ما أخذ بهذه الرؤية فى البلدان الواقعة غربا، ولا يؤخذ بها فى البلدان الواقعة شرقى ذلك البلد . وروى عن قريب انه قال (رأيت الهلال فى دمشق يوم الجمعة ثم وصلت المدينة فى آخر الشهر فسألنى ابن عباس عن الهلال فأخبرته بأنى رأيته مع كل الناس يوم الجمعة وصام الجميع ومنهم معاوية تبعا لذلك . ورد ابن عباس ان اهل المدينة رأوا الهلال يوم السبت ومازالوا صائمين لاكمال الشهر ثلاثين يوما فسألتهم الم تكن رؤية الهلال وصيام معاوية أدلة كافية فأجاب

بالنفى وقال هكذا علمنا رسول الله صلى الله عليه وسلم .

وتقع المدينة التى عاش بها ابن عباس شرقى دمشق وكان ذلك هو السبب الذى من أجله تمسك بتعاليم الرسول حتى رؤية الهلال يوم السبت . وهذا يتفق فى الحقيقة مع الواقع للحسابات الفلكية الدقيقة . كما ذكر الاستاذ الحولى أيضا ان البلاد التى تقع على خط طول واحد تتفق فى موعد الرؤية ومن ثم فى موعد الصيام الا ان ذلك لا يتفق تماما مع الحسابات الفلكية كلما اختلفت خطوط العروض اختلافا كبيرا ويرى بعض المسلمين أن يكون رؤية الهلال فى أى بلد اسلامى كافيا لأن يصوم الناس فى أى بلد آخر تبعا لذلك وحتى وان لم يرى الهلال فيه .

ومهما كان من أمر هذه الاختلافات الموقعية واختلاف الازمنة فيها ومهما كان من أمر تفسير القواعد الدينية فى هذا المجال أو ماتبينه الحسابات الفلكية من دقة فانه خليق بنا أن نتدارس أوجه النظر المختلفة ونتعرف على مايتبعه بعض جيراننا فى البلدان العربية الأخرى من أساليب فى هذه المناسبات ، وأن نضع أمامنا النقاط الآتية .

أولا : ان كل قطر يتخذ لنفسه زمنا اساسا متوسطا تسير عليه جميع البلاد الواقعه داخل حدوده .

ثانيا : ان بعض الاحاديث الشريفة والمصادر الدينية حثت على اتباع الطرق الحسابية فى بعض المناسبات .

ثالثا : ان مواعيد الصلوات جميعها يحددها الحساب الفلكى وتظهر فى تقاويمه ، ولا تعتمد على الوسائل الدينية المعروفة فى تحديد هذه الاوقات .

رابعا : ان الاختلافات المعروفة فى طول السنة الشمسية لم تكن عائقا يمنع من القيام بمحاولات متعاقبة للوصول الى التقويم الجريجورى المتبع حاليا واتخاذه أساسا مقبولا فى حساب التواريخ والتقاويم .

وقد يكون من الممكن عمل تعديلات فى التقويم الهجرى تهدف الى تحديد اطوال الشهور القمرية تعتبر مقبولة لجميع البلاد التى تستخدمها كوحدة أساسية للزمن .

ومن أجل ذلك أعدت اللجنة الفلكية القومية بوزارة البحث العلمى ندوة علمية دعت اليها كثيرا من رجال الدين والعلم يومى ١٥ و ١٦ من شهر ديسمبر من العام الماضى حيث عقدت اجتماعات القيت فيها كلمات واحاديث تناولت الموضوع من جميع نواحيه . واستأنفت اللجنة اجتماعاتها مرة ثانية فى يومى ٢٦ و ٢٧ يناير من هذا العام حيث دارت مناقشات مستفيضة .

واشترك فى هذه الندوات ممثلون من بعض سفارات البلدان العربية للمساهمة فى المناقشات ولايضاح الطرق التى تتبع فى بلادهم لتحديد أوائل الشهور العربية والمواسم الدينية . كما ساهم عدد من رجال الجامعة الازهرية ومجمع البحوث الاسلامية ومصلحة المساحة ومعهد الارصاد فى ابداء الرأى والمناقشة . وقد تناول المجتمعون فى مناقشاتهم ما سبق ابداؤه من مقترحات فى هذا الشأن فى اجتماعات ومناسبات سابقة ، وما كان قد انتهى اليه مجمع البحوث الاسلامية من توصيات .

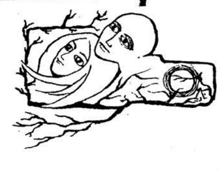
وقد اجمع الحاضرون على ضرورة التوصل الى آراء محددة تسير البلاد على هديها وتتحد فيها مواعيد المواسم الاسلامية فى البلدان المختلفة ، وانتهوا الى تقرير النقاط الآتية :

أولا : الاعتماد على الحساب الفلكى فى كيفية امكان الرؤية البصرية اذا لم توجد الموانع العارضة كالسحب والدخان والغبار . وان هذه الرؤية الحسابية كافية لتحديد أوائل الشهور العربية .

ثانيا : تكوين لجنة فرعية من بعض أعضاء اللجنة لتحديد الحد الأدنى لامكان الرؤية .

ثالثا : ترجو اللجنة الجهات المختصة فى مجمع البحوث الاسلامية ابلاغ هذا الى الدول الاسلامية والعربية مع رجاء العمل على تعميمها لتوحيد كلمة المسلمين فى مواعيد الصيام والافطار والحج والاعياد والمواسم الدينية .

هذا وينتظر ان تجتمع الندوة مرة أخرى بعد انتهاء اللجنة الفرعية من عملها وللبت بصفة نهائية فيما يمكن أن يستقروا عليه الرأى . وفق الله المسلمين الى ما فيه الخير ووحدة الكلمة والوقوف صفا واحدا فى كل قضايا الدنيا والدين .



الرّيح والأطفال

شعر: أسامة ابوطالب

يا والدى الممدود فى التراب
لحظة من الأمان •
فان اخوتى الصغار لا يزال
فى عيونهم بريق الانتظار •
فان اخوتى الصغار لا يزال
فى عيونهم حنين •
لقصة الأب التى ما زال صوت
أمهم يقصها اذا أتى المساء
باردا لبيتنا الصغير
من خلف بابنا أخاف صوت الريح يا أبى ••
أخافها فقد أتت بجسمك الصريع
باردا ممرغا وباض فى عيونك الصقرية الفناء •
ـ ياطفل حزنى البعيد ••
متى تظل هكذا تصوب الوعيد للفضاء ؟
متى تكف أن تؤرق المقبور داخلى ؟
تود أن تراه • • !
لكننى أراه من خلال عينك التى
تفتل الاصرار والعناد •
ومن خلال فرجة الشفاه بين
شفتيك المح ابتسامته •
أبوك فيك يا فتى •
ـ أحسه يمور طى أعرقى وفى دمى لهيب ••
لكننى أود لو أراه ••
أود لو أمزق الرياح أذبح السكوت فى المساء •
أود لو أقلب الظلام والضياء
لو أفرغ البحار عله يبين •
لا لن أشق صدر الأرض يا أبى

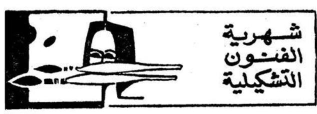
فلست بين الأرض تستكين •
يسيل اللّيل ••
يمسح دهنه القارى فى وجناتنا العجفاء
يعمينا •
وتستبق الخطى المجذوبة الأقدام
نحو الباب أنسرب •
لأسمع صوتها المهتوك يلسعنى :
أخاف الريح يا ولدى على عينيك •
أناديها ولم تتحول العينان
لن أرجع •
لأعرف مخبأ الغيلان
أبحث عنه حتى فى جيوب الريح •
تقول : الريح يا طفلاه غداره ••
رمتنى ليلة بالفقد عرت
صدرى المخبوء للطرقات • »
يمور دمى فلن أرجع •

* * *

وأسرى فى دروب العظم والنيران حتاه
لأشهد وجهه المرتاح منكفئا
فلا أرجع •
ألوذ بعينه الصقرية اللمعان
وأدفن وجهى المفلوج فى صدره

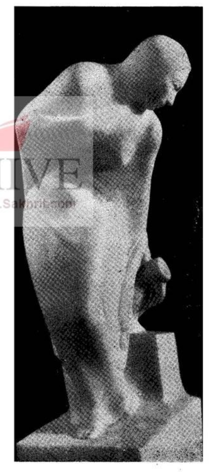
* * *

لتحملنا رياح الليل
ترصف من دمى عتباتنا السوداء •
وتذرو اخوتى لليل والبرد •



يقدمها : بدر الدين أبو غازي

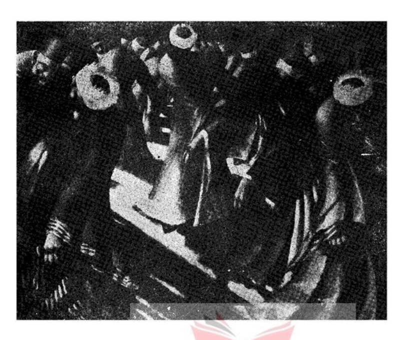
الشخصية المصرية بين مختار ومحمود سعيد


نحو ماء النيل ـ محمود مختار

فى السابع والعشرين من مارس مضت خمسة وثلاثون عاما على وفاة مختار ، وفى الثامن من ابريل تمضى الذكرى الخامسة لوفاة محمود سعيد .

تلاقى ميلادهما فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر اذ ولد محمود مختار فى ١٠ مايو ١٨٩١ وولد محمود سعيد فى ٨ ابريل ١٨٩٧ ، ولكن الفارق الزمنى بين رحيلهما امتد ثلاثون عاما فلم يتح لمختار أن يشهد الا بواكير الفن المصرى المعاصر بينما عاصر محمود سعيد تطور الفن فى هذه البلاد حتى أحدث اتجاهاته .

وقد ارتبط الرجلان فى حياتهما بأعمق روابط الصداقة ... بدأت صلتهما بصدام وانتهت بمودة صافية وحب عميق ... كان مختار قد عاد فى أوائل العشرينات من باريس بعد أن عرض نموذج تمثال نهضة مصر فى صالونها الكبير فاستقبل كرائد من رواد النهضة واعتبرته مصر «نابغتها» الذى فتح لها أفقا جديدا ورفع صوتها الحضارى حين انصرف مؤتمر الصلح عن صوتها السياسى ... وبدأ مختار يقيم دعائم النهضة الفنية ويشكل الجماعات وينظم المعارض فشارك



حلقــة الذكر
محمود سعيد
١٩٣٥

فى انشاء الجمعية المصرية للفنـون الجميلة التى نظمت معارض الربيع ٠٠ والتقى فى هذه المعارض جيل الفنانين الأوائل ومن بينهم محمود سـعيد الذى كان يشق بدايات طريقه الفني وكان عمله القضائي بالمنصورة يجعله بمعزل عن أوسـاط الفن فى القاهرة ٠

ذهب محمود سعيد ليشهد المعرض أثناء اعداده وقبل افتتاحه لاضطراره الى السفر لمقر عمله قبل الافتتاح ، ففوجىء مختار بشاب يقتحم قاعات العرض فتصدى له وكان على صفاء نفسه وطيبة سجاياه عصبى المزاج ثائرا على كـل ما يمس الذوق أو النظام ولكنه ما أن عرف سبب تبكير محمود سعيد ، وعرف فيه الفنان صاحب اللوحة التى استحوذت على اعجابه حتى تحول الصدام الى لقاء تبادلا فيه المودة والاعجاب ٠

ومنذ هذا التاريخ ازدادا الفا وارتباطا وكان مختار يرى منذ البدء أن محمود سـعيد سـيكون أعظم مصور أنجبته مصر المعاصرة ٠

وتحقق تقدير مختار وما لبثت شخصية محمود سعيد المميزة أن تأكدت منذ النصف الثانى من العشرينات فى « الجزيرة السعيدة » وفى لوحة « هاجر » و « حياة » و « الزنجية ذات الخلاخيل » و « ذات الرداء الأزرق » وجاءت بعدهـا « ذات الجدائل » و « الدعوة الى السفر » فكانت ايذانا برحلة عميقة فى البحث عن الشـخصية المصرية من خلال فن التصوير ٠

أما مختار فقد كان فنـه منـذ بدء العشرينات بشارة لاسترجاع الذات القومية من جديد ، هو صورة صادقة عكست ملامح شخصية مصر ذلك البلد الذى قال عنه الكاتب الفرنسى ميشـيل بوتور « أنا أشعر وكأنى ولدت من جديد فى ذلك القطر المستطيل الذى يرضـع من البحر الأبيض وحضاراته الجـارية بدلتا كالفم ، ويختزن ما بداخله ليختمر بطيئا وعلى مهل » ٠

تلك هى عبقرية المكان فى تفردهـا تنتمى الى منـابع النيل الأفريقية وتقف على مفترق قارات ثلاث وتتفتح على سـواحل تجمع الشرق والغرب عبر البحر المتوسط وتختزن فى أعماقها ماضيا فرعونيا عتيدا تآلف مع روح عربى اسـلامى ثم لفحه نسيم أوربى فتمثله ٠ أخذ منه شيئا ولفظ أشـياء ٠ومن هـذا المزاج تشـكلت ملامح مصر المعاصرة ، ومنه أيضا تشكل فن مختار ٠ هو فن مصرى لا بانتمائه الى أسلافه الفرعونية ولا باعتناقه روح الفن الاسلامى ولكنه مصرى قبل كل شىء



العودة من النهر ـ محمود مختار

بإيقاع خفي يحف به من روح المكان .. فيه دعة الوادي ورقة النهر وسماحة الأرض .. وتماثيله التي نحتها من روح الريف وأقامها لتمثل الحزن والحب والفرح والراحة والعمل تفوح بعبق من طين هذه الأرض ، وتحمل روح مصر وسحرها .

والتمثال عنده يحمل جوهر الفن المصري القديم من حيث متانة التكوين والتوازن والهندسة غير المنظورة للأشياء ، وينعكس عليه رقة الاناء الاسلامي ورشاقة المئذنة كما أن فيه مذاقا من الجمال الأغريقي ولمحات تجريدية وتكعيبية يأخذ منها ما ينتمي الى حضارتنا فمصر الفرعونية قدمت في فنونها أصول التجريد والتكعيب كوسائل لتعميق التعبير الفنى ، ومصر الاسلامية ترنمت بالتجريد فى فنونها وهكذا كان دور التجريد والتكعيب في فن مختار وسيلة تكمل مقتضيات التعبير وتحقق الأثر التشكيلي دون أن تجرد العمل الفنى من نبضه الحى وسماته التشخيصية .

وسواء أكتست تماثيل مختار بأرديتها القومية .. بتلك الملابس الريفية التي وجد فيها حلولا للتطوير أو تجردت منها فان ايقاعها مصرى ونبضها من نبض الطبيعة ، فيها سموق الوادي ورقته ويبدو ذلك جليا فى تماثيله الثلاثة العارية - ايزيس - عروس النيل - اللقية - فسمتها المصرى لا تخطئه العين ، بل هى تبدو وكأنها ترانيم نحتية من ايقاع النيل .

وقد ألمح الشاعر الفنان أحمد زكى أبو شادى الى هذا المعنى فى قصيدته المثال مختار والنهضة الفنية حين وقف عند تمثال اللقية فقال : -

كأنها غادة الفردوس ضاحكة
وجسمها الحر وضاء وعريان
يذاق بالعين حلو من رشاقتها
و (النيل) يلمح فيها وهو جذلان
كأنما هو قد أوحى ملامحها
أو أنما هى للابداع أفنان

وقد احتفى مختار بعنصر الماء فى تماثيله وهو عنصر له علاقته بالمقدس فى الشرق يتمثل فيه نبل الخصوبة ورخائها فجاءت تماثيله رامزة الى المياه حاملة ايقاع سحرها .

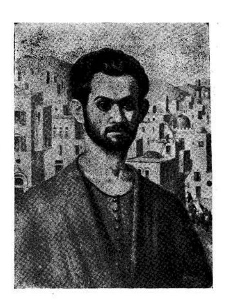
هذه لمحة من الذات المصرية فى فن مختار . أما محمود سعيد فقد حقق فى أعماله الشخصية القومية على نحو آخر يتفق ومطلب فن التصوير ..



بنات بحرى - محمود سعيد

أن لوحاته تفرض وجودها وتشير الى انتمائها الى هذا المكان من الشرق لا لمجرد تصويره لبنت البلد ومشاهد الريف ، والصيد والذكر والزار والصلاة وانما لأنه يختزن فى نفسه أسرارا من الروح المصرية ، ومن هذا النور الداخلي الساحر ، ومن الألوان التى تبرق بأشعاع شرقى .

لم يلتزم محمود سعيد أنماط التصوير عند المصريين القدامى ولم يتجه الى التجريد الزخرفى عند الفنان الاسلامى ، وانما هو على عكس المصريين القدامى يعنى بالعمق والبعد الثالث فى لوحاته فهو من هذه الناحية يأخذ بأساليب الفنان الغربى وهو أيضا على عكس الفنان الاسلامى يعنى بالتشخيص وينأى عن التجريد ولكنه مع ذلك فنان مصرى دون أن تلمح عودته الى أساليب الأقدمين ، مصرى بالمنطق المعمارى المكين والحس الهندسى الذى يسود لوحاته ومصرى بحساسيته الوجدانية فى اللون والنور ومصرى بالتفسير الذى قدم من خلاله صورة كاملة للبيئة والعصر ، وأقام به الدليل على أن قومية الفن لا تقف عند قوالب معينة



(صورة شخصية ـ محمود سعيد)

وان أسلوبي الشرق والغرب يمكن أن يلتقيا فى نفس فنان واحد يحتفظ بجذوره ويستبقى معه آفاق الثقافة الرحيبة .

فؤاد كامل والفن التجريدى :

تتميز حقبة الستينات فى تاريخنا الفنى المعاصر بظهور التجريد فى الفن المصرى كأثر من آثار اتصال التجربة المصرية بالتيار الأوربى .

وكانت التجريدية قد ظهرت فى أوربا قبيل الحرب الأولى واتسع نطاقها خلالها وفى أعقابها . بدأت مميزة فى أعمال الفنان فاسيلى كاندنسكى الذى ولد فى موسكو ١٨٦٦ وتوفى فى باريس سنة ١٩٤٤ وتزعم الحركة التعبيرية التجريدية فخرجت أعماله زاخرة باختلاجات تزاوجت فيها الطاقة والحركة وتجردت من الموضوع والتشخيص حتى كاد اللون فى أعماله يرقى الى صفاء النغم الموسيقى .

وفى أعقاب كاندنسكى ظهر مواطن آخر له هو الفنان الروسى كازيمير ماليفتش فأخذ يعمل فى اتجاه آخر من اتجاهات الفن التجريدى هو التجريد الهندسى ، ذلك الاتجاه الذى نما بعمق على يد بيت موندريان وبلغ قمته فى نقاء الخطوط والتركيز الهندسى .

وامتد هذان الاتجاهان الأساسيان فى التجريد كنهرين تفرعت عنهما روافد عدة ـ بول كلى ـ مانيسيير بن نيكلسون ـ هيربان ـ بيسيير شنايدر ـ سولاج ـ هاروتنج ـ دى ستيل ـ أسماء بهرت بأعمالها جيلا جديدا فانعكست التجريدية على الفن المصرى وكان من أوائل من اتجهوا اليها فؤاد كامل ورمسيس يونان ومصطفى الارناؤوطى وأبو خليل لطفى وعبد الهادى الجزار قبل عودته الأخيرة الى الفن التشخيصى .

واذا كان الارناؤوطى وأبو خليل لطفى قد مالا نحو التجريد الهندسى فان فؤاد كامل ورمسيس يونان يميلان الى التجريدية التعبيرية .

ولقد عرض فؤاد كامل خلال شهر مارس مجموعة لوحات مختارة من أعماله منذ سنة ١٩٦٠ حتى سنة ١٩٦٨ ، وهى تمثل رحلته فى عالم التجريد تلك الرحلة التى خلص منها بعد « تضرع الى الأشكال التى تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة لا تحدها مقاييس العقل وأطواق المنطق » . خلص منها كما يقول ببعض ملامح تلك القبة اللازوردية التى لا تنتهى أو تلك الأرض السوداء التى تدور عليها الكائنات .

ولوحات فؤاد كامل تمثل رحلة بدأت من الأرض وشدت رحالها الى عالم المطلق .. بدأت من عالم رمادى يوحى بالنبات وانتهت عند فضاء تراجيدى تنبىء لوحاته أنه لا حدود له وتحملنا دوامته عبر رحلة يتأجج فيها الحس الكونى من لظى نجوم تفجرت .

ولكن مرحلته الوسيطة الزرقاء تردنا الى هدأة أفق يترقرق فيه ماء وتلمع فيه سماء ببروق مجنحة بالأمل .

ان فؤاد كامل الذى يشحن أعماله بعصارة فكره وحسه ووجدانه يطلعنا على فن تجريدى من طراز تتجمع فيه ثقافة المفكر ورهافة الشاعر وقدرة الفنان حين يمتلك ناصية التعبير .

ان فنه يقف مواجها لفن رمسيس يونان كدلالة على عمق التجريد التعبيرى فى تجربتنا الفنية ، كلاهما له كونه وايقاعه وعالمه الخاص . أحدهما نسيجه من زرقة السماء وينابيع الماء الفضية وتأجج الأجرام ، والآخر نسيجه من وحشة الفيافى وسكون القفار وعزلة الهضاب المتفردة .

محمد رزق وفن النحاس :

لم يكن هذا الفتى بحاجة الى من يهديه الى الخامة

التى يستطيع أن يشكل منها لغته المميزة ، وهى حوله تعيش على ايقاع طرقات الفنانين الحرفيين عند خان الخليلى ، وهى فى اعماق ضميره دون ان يدرى ومنها صاغت القاهرة الاسلامية روائعها فى العصر الفاطمى . قد عادت على يد مثال ظهر من قبله واستطاع أن يرضعها ابتكارات خياله ونبضات شعره ، ومازال النحاس المطروق فى لوحات جمال السجينى من أروع مميزات شخصيته الفنية ، وتحدث النحاس بلغة رقيقة فى اللوحات التى صاغها فنانون آخرون مثل زكريا اسحق وعطيات الأحول .

وسعى محمد رزق من قريته الى القاهرة ليلقى هذا التراث والأعمال المعاصرة من حوله . جاء وفى نفسه هيام بعزف الناى وقرض الشعر وكتابة القصة . تهاويم نبوغ وموهبة تبحث عن الطريق . وما لبث أن وجد فى النحاس لغته فأفرغ فيه طاقة شبابه وحماسته وظهرت أعماله الأولى قوية معبرة فيها بلاغة تستطيع هذه الخامة أن تشع بها لمن يجلو أسرارها ويقدر على امتلاكها .

الشاعر ـ محمد رزق

وكانت المعارض طريق اكتشاف موهبته . حصل على جائزة فى احدى مسابقات وزارة الثقافة وشارك فى بعض المعارض الجماعية .. واقتحم مغامرة المعرض الخاص فأقام معرضه الأول سنة ١٩٦٤ ، ومعرضه الثانى بقاعة أخناتون بالقاهرة سنة ١٩٦٥ ، واشترك فى معرض الفن المصرى المعاصر ببروكسل وباريس سنة ١٩٦٧ وفى معرض الجامعة العربية ببيروت سنة ١٩٦٨ بمناسبة مؤتمر حقوق الانسان العربى ، وأخذت أعماله تنتقل الى المتاحف والى مجموعات المنشآت العامة .

قوته تكمن فى هذه الطاقة الانفعالية التى يصوغ بها موضوعه وتميز تكويناته وخطوطه بشحنة دافعة تجعل للشكل فى نهاية الأمر حضورا مؤكدا يفرض على الرائى ذاتيته ، ويحرك مشاعره معه . من أجل هذا مازال « الصمود » « والصمت » « والصرخة » « والشاعر » من أفضل أعماله .. فيها صدق انفعاله وعمق الأداء .

ولكن مرحلة جديدة تتفتح فى رؤى الفنان ، فلوحة النحاس نحتا غائرا أو بارزا لا ترضى وحدها طموحه . لم اذن لا يتشكل النحاس تمثالا دائريا يقف فى الفراغ دون أن يعتمد على الحوائط والجدران ؟ ومن هنا بدأ محمد رزق يتناول رقائق النحاس ويشكلها بمطرقته ، وهنا تفرض الخامة على الفنان تجريد الشكل من تفاصيله التى كانت لوحة النحاس تتطلبها وتتحول الشحنة التعبيرية الى أشكال فيها الصفاء ويتجه البحث الى تحقيق التزاوج بين السطح المعدنى وانعكاسات النور التى يتكون منها الشكل ويتحقق فى رقائق النحاس الاحساس بالحجم والاستدارة والامتلاء .

لقد اهتدى النحات الروسى الأصل صول بيزرمان الى هذا الأسلوب النحتى من قبل وكان خطا مميزا له فى النحت المعاصر استطاع أن يحقق به لأشكاله القوة وأن يجعل من السطح المعدنى مسرحا لانفعالاته التشكيلية .

وقد صاغ محمد رزق فى هذا الاتجاه تمثاله الطائر ودراساته العارية التى تحمل فى شكلها الخارجى مع اختلاف الخامة والأسلوب أصداء من أعمال النحات الألمانى كارل هرتونج وتلتقى عاريات محمد رزق مع عاريات هاروتنج فى تحقيق التجريد والتناغم والتركيز مع الاحتفاظ بنبض

الجسم الانسانى خلال الشكل المجرد ، ولكنهــا تختلف حيث يلتزم هار وتونج التجريد الهندسى فى خطوطه الأفقية والرأسية فيخرج تمثاله موحيا بصلابة جذوع الشجر ورسوخ البناء بينما تحتفظ عاريات محمد رزق بليونة ونبض ، وتبدو كأنها نباتات غضة نمت فى رفق على ضفاف ترعة ريفية ٠

ان محمد رزق فنان تبشر أعماله بوعود ، وينبىء اصراره وحماسته عن طريقه ٠٠٠ وما من خطر على هذا الطريق سوى مالاح فى دراساته الصغيرة من جنوح الى السهل من أجل مظهر الرقة ٠

ما عليه الا أن يستبقى جذوة حماسته ويظل مخلصا لطبيعته الأصيلة رافضا للأشــكال التى لا تنبع من ذاته ، والطريق أمامه فسيح ٠



الصمود ـ محمد رزق

يوسف فرنسيس والرومانسية فى التصوير :

شىء من سحر الرموز ، ومن شجن الأحزان ، ومن رقة الامل الرهيف يختلط فى لوحات هــذا الفنان ويغلفها بجو رومانسى تتحول فيه صرخات الاحتجاج الى أنين عذب وصيحات الغضب الى عتاب حزين ٠

كان مذاق ألوانه من قبل ينبىء بالفرحة والغناء وكان عنصر التنميق فى لوحاته يضفى عليها حلاوة مفرطة وعيون عرائسه تشى بشغف وهيام، ولكنه فى معرضه الأخير الذى أقامه بقاعة أخناتون برغم ألوانه البهيجة يكتسى غلالة من الأحزان تنم عن لواعج نفس ، ففى خلفيات بعض لوحاته ظلال من القدس ، وفيها تلوح قصة الضياع ومأساة اللاجئين من خلال الرموز ، والعنكبوت ينسـج خيوطه على لحاء الشـجر وهو أحد وسـائطه التعبيرية التى أدخلها على لوحة التصوير فأعطاها أبعادا ركزت ايماءها وزادته عمقا ٠

مازال الفنان وفيًا لأجوائه ورموزه ووسـائط تعبيره التى تميز بها ، ولـكن ريحا من الأحزان تشيع فى هذه الأجواء لا يخلص منها الا فى مجموعة رسومه التى بلغ فيهـا درجة عاليـة من القوة والتركيز وقد سـيطر على خطوطه فأسلمت له قيادها طيعة فى التشكيل ٠

ان هذه المجموعة تؤكد ليوسـف فرنسيس مقدرته الفائقة كرسام ٠٠ تلك المقدرة التى نعرفها فى رسومه الصحفية ولكنهــا هنـا تبدو قيمـة تشكيلية صافية أكثر قوة وأروع أداء ٠

طائر ـ محمد رزق



شيخ البلد ـ محمود مختار



مكتبة المجلة

تأملات حول الوادى المقدس

تأليف د . محمد كامل حسين
دار المعارف ـ ١٩٦٨

بقلم : د . سهير القلماوى

منذ أخرج الدكتور محمد كامل حسين روايته « قرية ظالمة» فدخل بها دنيا الكتاب والمؤلفين وهو مشغول بقضايا الانسان ومشكلاته يحاول بعلمه التجريبى وتأمله الفلسفى ان يصل الى حلول أو يدل على الصراط المستقيم .

والمشكلات تتردد فى كتبه على صور شتى ففى قرية ظالمة نجد مشكلة الضمير الانسانى ومدى ما ارتقى اليه فى الفرد مقارنا بما ارتقى اليه فى الجماعة وكل هذا نراه معكوسا على هذا اليوم العصيب يوم الجمعة ، وعلى هذا الحادث الذى أثر فى مجرى تاريخ البشر أكثر من اى حادث سواه وهو صلب المسيح سواء آمنا بذلك حقا أو مجازا أو أنكرنا حدوثه الفعلى . وفى « التحليل البيولوجى للتاريخ » يحاول أن يجد من حقائق العلم التاريخى تفسيرا لحاضر الانسان والمؤشرات الى مستقبله ويدرس حركات التاريخ من خلل قوانين حركات الحياة نفسها فى الكائن الحى بيولوجيا فى العقل والنفس .

وفى « وحدة المعرفة » نراه ينظم لنا المعارف الانسانية نظاما جديدا مرتبطا بالكلية بين هذه المعارف والاتساق والانسجام مراعيا خضوعها جميعا الى قوانين ثابتة موحدة تحكم الماديات والحيوان والانسان بقانون طبيعى واحد متشابه . أما كتابه « المنوعات » فى جزأيه ففيه طائفة من المقالات منها اللغوى الدارس المتعمق فى المعنى وعلاقته باستعمالات اللفظ ومنها الفلسفى المتأمل فى مشكلات الفن والعقيدة وقوانين الحياة .

فى كل هذه الكتب والمقالات تلح على الدكتور كامل حسين مشكلة الفرد والجماعة مشكلة الشقاء والسعادة مشكلة الفقر والظلم والخوف والحرمان وفى كل هذه الكتب والمقالات يتناول هذه المشكلات بمبضع الطبيب يدرس ويقارن ويستنتج ويتطلع الى السماء ملتمسا الحلول فى عالم الفلسفة مستوحيا بتجاربه واحساسه وعقله ثم يورد لنا تقريرات جازمة في وضوح الواثق من النتائج التى وصل اليها . لذلك تغلب على مؤلفاته جميعا هذه اللهجة التقديرية التى تذكرنا بآراء الطبيب وأوامره بعد أن يكون قد انتهى من الكشف والفحص والاستماع الى شكوى المريض .

والوادى المقدس وهو آخر كتاب ألفن فى هذه الموضوعات التى تشغل باله لا يخرج عن هذا الاسلوب التقريرى الذى يصف لنا فى تذكرة طبية كيف نصل الى السلم النفسى أو الى جنة الله بالتطهير باى وسيلة من الوسائل الموصوفة والمحللة فى الكتاب .

ان الوادى المقدس هو هذا الوادى المذكور فى القرآن الكريم الذى يشهد على أول اتصال بين السماء والأرض بين الله والانسان عندما سمع موسى عليه السلام صوت السماء لاول مرة فى تاريخ البشر فنزل أول دين سماوى ليقود الناس الى الهدى ويجنبهم الضلال ، هو الوداى الذى يجب أن تفزع اليه نفس كل فرد لتعيش فى سلام مع جيرانها ولتحس لسعادة في نفسها والطمانينة فى قلبها . هو المكان اى مكان الذى يدل على أتصال النفس البشرية بخالقها .

ان الأديان السماوية تدرجت في فكرة الوصول الى هذا الوادى فمن « العــدل » الذى هو جوهر الرسالة الموسوية الى « الحب » الذى هو جوهر الرسالة المسيحية الى الرحمة وهى العدل والحب معا وهى جوهر الرسالة الاسلامية ولذلك وصف الله بانه الرحمن الرحيم والاديان غير السماوية تدرجت هى أيضا بدورها متى وصلت الى الى الدين السماوى . فمن عبادة الصنم الذى يصنعة الانسان رمزا للقوى التى يخاف منها ويحسها من حوله ويحاول أن يسترضيها ، الى عبادة الحيوان الذى تتمثل فيه قوى مسيطرة على حياة البشر كالخصب أو القوة والحيوية الفائقة ، ثم جاء عصر عبادة الآلهة المتخيلة التى يرمز اليها بالظواهر الطبيعية مثلما نجد عند اليونان بل عند قدماء المصريين من قبلهم ، ثم يأتى عصر الايمان بصفة مجسدة معبودة في الظواهر الطبيعية ، وأخيرا يأتى الايمان باله خالق للانسان نفسه فيه كل القوى وهو جماع القوانين التى تسير حياة البشر .

من هنا يكون الالحاد أى الايمــان بقوى العلم أو الطبيعة أو نحو ذلك هو رد الى الوراء في مسيرة هـــذا التقدم الانسانى وليس رقيا رافضا للغيبيات أو مؤمنـــا بالعلم والواقع .

والدكتور كامل حسين يهاجم هذا النوع من الالحاد في «وحدة المعرفة» أكثر من مرة مثلا في ص ٧٣ وكذلك يهاجم ويهاجم انكار القوى الغيبية في أكثر من موضع في «الوادى المقدس ص ١٤٦ و ص ١٤٩ الخ » .

ولكل دين من الاديان السماوية فكرة أو مثل أعــلى للانسان الأمثل ففى المسيحية نجد « الانسان المحب » وفى الموسوية «الانسان العادل» وفى الاسلام «النفس المطمئنة أو الرحيمة وهى جماع العدل والحب كما أسلفنا . وهــذا المثل الاعلى يحكم التصرفات الانسانية ويصنف النــاس حسب دينهم الحق لا حسب مايسمون أنفسهم به . فالذى يرى الحب هو المثل الاعلى للسلوك الانسانى عيسوى الدين مهما ادعى انه يهودى أو مسلم ، والذى يرى العدل هــو المثل الاعلى للسلوك الانسانى هو موسوى العقيدة مهمــا ادعى الاسلام أو المسيحية . وهكذا نرى أن ليس اســم الدين هو الذى يقرر هوية الانسان العقائدية وانما هــو طبيعة الايمان نفسه . من هنا نجد مسيحية ظاهرة مثلا عند الشيعة المسلمين الذين يؤمنون بالخلاص على يد الامام أو يؤمنون بالفداء وهكذا .

ويستمر الدكتور كامل حسين في شتى المراجع من كتابه مقارنا بين الأديان محاولا أن يصل الى اللباب في الايمان لأن الايمان بدين ، أى دين ، هو السبيل الاكبر والاجدى للتطهير كل دين لابد فيه من غيبيات ، والغيبية رقى في الفكر الدينى وليست تأخرا ولابد من الايمان بقوى فوق المرئى والمسموع والملموس وليس عدم ادراكنــا لشيىء بحواسنا ، ومدار عملها محدود كما نعلم ، دليلا على عدم وجود مالانحس به ومادمنا قد سلمنا علميا بذلك ففيم اذن ادعاء الناس أن العلم يناقض الدين في غيبياته . ولقــد هاجم الدكتور كامل حسين هذا المنحى بقوة في مقال خاص في منوعاته الجزء الثانى «التفسير العلمى للقرآن بدعــة حمقاء» . كما هاجمــه في أكثر من موضــع من الوادى المقدس .

ولما كان الايمان هو السبيل الى التطهير فهو اذن أهم شىء في حياة الانسان لذلك لابد من أن نقسم العالم لا الى أوطان أو ألوان أو ديانات وانما الى مؤمنين وغير مؤمنين . فهذا التقسيم السيكولوجى أقرب الى الحق . ذلك أن المؤمن مهما يكن مايؤمن به قريب من المؤمن الذى يخالفه في أكثر مايؤمن به أو كله ، قربا أدنى من قــربه منــه اذا اتخذنا معيار السكن في مكان واحد من ظهر الارض أساسا للقربى . وهذا التقسيم أدنى الى القربى والتواصل والتراحم وأدنى الى السلام . ذلك أن سلوك المؤمن تجاه المؤمن الآخر سيكون سلوك الساعين كل بطريقتــه ، على طريق واحد مستقيم هو السبيل الى الوادى المقدس . أما غير المؤمنين فانهم لن يكونوا محل حقد أو كره أو بطش ذلك أن الايمان جوهره رحمة وعدل وحب واطمئنان ومن هنـــا ينتفى العنف في معاملات الانسان لاخيه الانسان .

ولعل الدعوة التى أثارت كثيرا من الجــدل حــول الكتاب هى هذه الدعوة الى الحب والطمانينة . انك تبلغ الوادى المقدس بحب الضعيف لا بكره الظالم انك بحب الخير تصل الى الوادى المقدس وليس بكره الشر . وهذا يملى على المؤلف موقفه من الظلم والظالمين . ومادام حب الخير هو الاساس عنده فان سبيلنا في الظلم ليس مقاومته وانما مقاومة أنفسنا في أن تتأثر به . ان المظلوم أقوى من الظالم اذا استطاع أن يصل الى واديه المقدس . وفى هذا الوادى المقدس سيرى المظلوم نفسه أعظم خلقا وأعلى قدرا من ظلموه «ويكفيك هذا السمو مرضاة لك دون أن تثور فيك عاطفة سقيمة مرذولة كالانتقام أو التأثر من الظالمين. فالظلم والانتقام سلسلة من الشر مفرغة لافكاك منها» . واذا اعتراك اليأس وبدأت تسأل عن معنى الحياة أو اذا غلبتك القوة القاهرة الكامنة في النظم التى لاتستطيع تغييرها فليس لك من نجاة الا أن تأوى الى واديك المقدس تلتمس فيـــه الخلاص من اليأس والقلق .

والواقع أن رأى المؤلف في رد الفعل للظلم في النفس الانسانية يجب الا يؤخذ هكذا من فقراته المتقطعة في كتابه. لقد درس المؤلف الظلم في القرآن الكريم في منوعاته ولكن الاهم من كل هذا أن له فلسفة شاملة في الموضوع وقد يكون التعبير بلفظ فلسفة أكثر من الواقع ولكنه على كل حــال نظرة شاملة .

ان مشكلة الفرد والجماعة وسلوك الفرد والجماعة وضمير الفرد والجماعة أهم ماشغل بال المؤلف من مشكلات انه مؤمن بالفرد رافض لطغيان الجماعة على ميزات الفرد ناظر الى أن مستقبل الرقى الخلقى في الجماعة لن يأتى الا بعد رقى خلقى في الفرد ولايقصد بالرقى الخلقى مجــرد السمو فهو مقدر لضمير الفرد ولسلمه الخلقى من حيث الرفعة ولكنه يرى أنه لابد من تطور يتطلب زمانا طويلا ، ككل التغيرات البيولوجية في الحياة ، فهى تتطلب زمانا طويلا لحدوثها ولابد من تطور في الفرد نحو تقبل الجماعة

والسلوك الجماعي يؤدي الى أن يكون الفرد مع الجماعة غير فاقد لاهم خصائص سموه . انه ينصح بعدم طغيان الجماعة في هذه المرحلة على الفرد لتعوق تقدمه نحو السمو الجماعي الذي يأتي من تطور الفرد نفسه لا من مجرد فرض النظم الجماعية عليه .

من هنا ومن ضغطه على دور الضمير الفردي في التطور نحو السمو في الضمير الجماعي تتبع فكرة مقاومة الظلم عنده باللجوء الى الوادي المقدس لنجد فيه الشفاء من القلق واليأس . وهل يتصور أن يقاوم الظالم قوم يائسون قلقون . لابد من سلام بين النفس والفرد حتى يمكن لهذا الفرد أن يصل الى أن يكون عضوا متحركا تحركا ساميا وسط الجماعة .

وقد نختلف مع الدكتور كامل حسين في تفصيل هذه الامور ولكننا نظريا لابد أن نسلم أن الظالم اذا لم يجد من يظلمه يبطل ظلمه ولو أن المظلومين استطاعوا أن يكونوا في سلام نفسي غير عابئين بالظلم والظالم لكان هذا أكبر ضربة نضرب به الظالم وظلمه . ولقد بشرت الهند بغاندي كما نعلم بما سمي المقاومة السلبية أو بعدم العنف في مقاومة الشر ونجحت الهند في ذلك نجاحا مايزال يمارس حتى في علاج مشكلات ماخلفه الظلم الاستعماري في البلاد . ولكن ليس معنى هذا الا سبيل الى مقاومة الظالم الا بالسلم النفسي أو بالمقاومة السلبية .

وكما يؤكد المؤلف أن كل ايمان هو سبيل الى التطهر يقرب بين المتطهرين ولايجعل مكانا الى الخلاف بينهم فقد تكون مقاومة الظلم بالجهاد والتضحية لا بالانتقام والثار سبيلا من سبل التطهر أيضا . وعندئذ لايكون هناك خلاف بين الذين يقاومون الظلم . هؤلاء يرون أنفسهم مقاومين له برفضه وهؤلاء يرون أنفسهم مقاومين له بالجهاد في سبيل ابطال اثره أو اقتلاع شوكته .

ان العنف لا الرد بالمقاومة هو الذي لايوافق مذهب المؤلف ولكن العنف في مقاومة النفس هو قوام التطهر عنده ان مغالبة النفس أشق من مغالبة الغير وهي أدعى الى العنف مع النفس والصرامة واذن فهو لاينفي العنف الا مع الغير ايمانا منه بان الصلاح أو الخير أو الهداية يجب أن تبدأ بالنفس الفردية أولا .

وعلى كل حال وافقنا الدكتور كامل حسين ثم اختلفنا معه فان الرحلة معه في سبيل الوادي المقدس لاشك مملوءة بتفاصيل محركة للفكر والتأمل داعية الى الخير في أسلوب علمي تجريبي محلل ودارس ومستنتج وعلى مستوى لاشك انه سام رفيع .

ان قضيته أن الانسان خير بفطرته قد ذكرت من قبل في بعض مؤلفاته ولكن الشر يأتي من سوء الظن المتبادل فاذا تطهر الجميع فلن يكون هناك ظالم ولا مظلوم . وعلاقات الفرد بالغير يجب أن تبنى على أساس السلم الداخلي لان هذا السلم هو قوة الفرد ولا سبيل الى مجتمع سام مفرداته أي أفراد قلقون سيئو الظن بعضهم بالبعض.

وكل نفس مستهديه بطبعها والقطب أي الله يجذب النفس اليه بشرط أن تكون النفس المستهدية حائزة على قوة أو صفة تجعلها مستطيعة أن تتلقى قوة القطب واثره فيها . مثل المغناطيس قوة تجذب بشرط أن يكون في المادة المجذوبة قابلية لان تنجذب وظروف أيضا لاتشل هذا الانجذاب أو تقف في سبيله .

يقول المؤلف «أن أول الضلال أن تسير مع الركب وآخره أن تقود الركب ليعملوا مايحبون وأنت تظن انهم يعملون ماتحب أنت» . من هذا نرى لباب نظرته الى الجماعة . انها مازالت في نظره في طور عدم نضج ولابد من أجيال لتتطور النفس البشرية التطور الذي يجعلها مع الجماعة في قوتها مع نفسها أي في نفس درجة السمو الفردي .

هل هذه الآراء فلسفة متكاملة لم يزعم المؤلف لنفسه هذا فلا داعي اذن أن نناقش ما لم يدعه ولكن هذه الآراء والتأملات وحدة في حد ذاتها من هنا نجد التكرار في الآراء يشيع في كتبه بل اننا نقف امام فصل باسره في الحرمان قد ورد في المتنوعات وفي الوادي المقدس دون تغيير اللهم الا في حذف فقرة أصبحت غير ذات مغزى فمن ص ١٧٣ – ص ١٩٦ في الوادي المقدس منقول من ص ٥٨ – ص ٧٣ جـ١ متنوعات . ولكن هذا وان كان يجب أن يشار اليه في الهامش له مايبرره موضوعيا فالحرمان ولاشك معوق أكبر في سبيل الوصول الى الوادي المقدس . ومادمنا بصدد مايوصلنا اليه فلابد من التعرض الى طبيعة العقبات التي تقف في سبيله . وللمؤلف رأي في الحرمان علمي طريف انه يقارن الحرمان من الحب والولاء مثل الحرمان من بعض العناصر كالفيتامينات أو اليود في الجسم البشري . وهو يشرح كيف أن هذا الحرمان لايضر بالظاهر العام ولكنه مصدر مرض وسقم خطيرين وكذلك الحرمان من الحب لا يفقد النفس كيانها ولكنه ينخر كالسوس في حيويتها وصمتها.. كذلك قليل منه يفيد في الشفاء وسريعا .

وهكذا ودون انقطاع نجد المقارنات الطريفة بين العلم التجريبي وبين الدراسات النفسية والعقائدية تفتح لنا آفاقا من الادراك والحس ماكان لها أن تؤثر فينا هذا الاثر لولا أن الدكتور كامل حسين استطاع أن يمزج بين حقائق العلم ومسلمات التجربة وخبايا النفس البشرية وتأملات الفلسفة حول طبيعتها وسلوكها .

وكالراهب في المحراب لايعنيه الا أن يتطلع الى السماء ويرشد الناس الى هذا الاستقطاب ومزاياه .

نجد الدكتور كامل حسين في كتبه كتابا اثر كتاب يحاول أن يرشد وأن يدل وأن يصل بالنفس البشرية الى السمو الذي يدخلها الوادي المقدس لتنعم بالسكينة والطمأنينة أي بالسلام النفسي . فهل نحن أحوج الى دعوة أهم من هذه الدعوة في عالم يموج بالشر وينذر بالويل ويبشر بالفناء ؟

المـــرأة في حياة العقاد

للدكتور عبد الحي دياب
دار الشعب – ١٩٥٩

بقلم: محمد محمود حمدان

مؤلف هذا الكتاب ، الدكتور عبد الحي دياب ، يعد بحكم درجاته الجامعية دارسا متخصصا في أدب العقاد . فقد نال اجازة الماجستير من كلية دار العلوم برسالته عن «العقاد ناقدا» ، ونال اجازة الدكتوراه من الكلية نفسها برسالته عن «شعر العقاد» . وظهرت الرسالة الاولى منذ ثلاث سنوات في كتاب ضخم يجاوز ثمانمائة صفحة من القطع الكبير ضمن مطبوعات «المكتبة العربية» التي تصدرها وزارة الثقافة المصرية ، أما الرسالة الثانية فقد أذيع أنها تطبع بمعونة حكومة العراق ولم تظهر حتى الآن (١) .

وكتابه هذا الجديد عن «المرأة في حياة العقاد» – وقد ظهر منذ أسابيع عن مطابع دار الشعب في أكثر من خمسمائة صفحة – ليس رسالة جامعية ، وان كان في شكله ومضمونه امتدادا لعمليه السابقين في مجال تخصصه الجامعي من حيث منهج البحث ووحدة الموضوع .

والمؤلف – كما لابد أن يعرف القارىء – من تلاميذ الاستاذ العقاد ، ويقول هو عن نفسه في مقدمة كتابه «العقاد ناقدا» أنه ارتبط باستاذه برباط وثيق تمثل في التلمذة في الادب والفكر أكثر من عشر سنين . وهذا الاعتبار من شانه أن يزيد القارىء ثقة بما ينقله اليه المؤلف من آراء العقاد وأفكاره ، ومن أثر معايشته له في أدبه وشعره وفهمه لخصائصه الفكرية وملامحه النفسية . لان علاقة التلمذة أو الصداقة التي تقوم على التعاطف ومساجلة الشعور مصدر كبير من مصادر دراسة النفس الانسانية واستكناه سرائرها والنفاذ الى اعماقها ، وهي كذلك ذخيرة مسعفة للمؤرخ والناقد وكاتب السيرة تزيده فهما بالشخصية التي يكتب عنها ويتناولها بالتحليل والتفسير .

ولقد كان هذا هو المتوقع من الاستاذ دياب بحكم تلمذته للعقاد وصلته به وهو مايفهم من وقفة دراسته العلمية وجهوده الادبية على أدب العقاد وتجليته والكشف عنه ، وما يؤكده في مقدمات كتبه جميعا من أنها اسهام منه في تكريم استاذه وتقدير مكانته الادبية . فهل حقق الاستاذ دياب هذا التوقع في نفس قارئه وهل اجتهد في أن يفيد من علاقته بالعقاد ودراسته له صورة صحيحة واضحة لنفسه وفكره ؟ الحق ان المؤلف ابتداء من فاتحة كتابه لايشعرنا بأثر هـذه العلاقة المتعاطفة بين التلميذ والاستاذ على الرغم من توكيده لها ، بل نراه يذهب الى الايحاء بنقيضها حين يبادر فيرتجل في مقدمة الكتاب حكما مقتضبا ، ومعتسفا أيضا اذ لا دليل عليه من كلامه ، عن العقاد وموقفه من المرأة وتشبيهه له بموقفه من الشيوعية أو الشيوعيين ، وذلك اذ يقول (ص ٦) : «ومن هنا اشتدت حملته – يعني العقاد – على النساء عقب فشله في حبه الاخير ، تماما كما كان يحدث منه حينما يهاجمه الشيوعيون في مصر ، اذ كان لايرد عليهم هجومهم بقدر ماكان يهاجم كارل ماركس بوصفه كبيرهم ، أو بوصفه صاحب المذهب وفيلسوفه» ..

هذه بداية غريبة لاتوحي كثيرا بالتعاطف أو على الاقل بحسن النية ، ولاتحملنا على الاطمئنان الى هـذا المنطق الذي يركب القضايا تركيبا عشوائيا على غير أساس أو قياس ، ويرتب عليها الاحكام المرتجلة التي يناقض بعضها بعضا في خلط واضطراب .

ولسنا نريد أن نقع فيما وقع فيه الاستاذ دياب من سرعة اصدار الاحكام وارتجالها . وسبيلنا أن نبـدأ من البداية فنناقش آراءه وتعليقاته في حيدة وموضوعية ، بعد أن نستعرض موضوعات كتابه من خلال المنهج الذي اختاره لبحثه .

يقول الاستاذ دياب في مقدمة كتابه : «قد تقاضانا المنهج الذي ارتأيناه اطارا للبحث أن نتحدث في البـاب الاول عن الاسس الجمالية للحب ، فعقدنا الفصل الاول للحديث عن نظرته الجمالية للمرأة ، والثاني عن فلسفته في الحب . وفي الباب الثاني حرصت على أن أتحدث عن تجاربه في الحب ، فتحدثنا عن بداية الحب عنده ، وحبه لي زيادر ، وسـارة ، والمصلية ، والممثلة . أما البـاب الثالث فتحدثنا فيه عن الحب بين النعيم والشقاء ، وقد اختص الفصل الاول بالحديث عن النعيم ، والفصل الثاني بالحديث عن الشقاء . وفي الباب الاخير تحدثنا عن قضايا المرأة ، فتحدثنا عن جمال المرأة ، وصـفاتها الطبيعية ، وتفاوت الجنسين ، وحقوقها وواجباتها ، ورأينا في موقف العقاد من المرأة» .

وواضح أن هذا «المنهج» يستوعب موضوع الدراسة باكثر مما يشير اليه عنوان الكتاب ، ذلك أن العنوان كما اختاره المؤلف ، وهو «المرأة في حياة العقاد» ، يوحي بأن موضوع الكتاب هو مكان المرأة في «حياة العقاد» ، أو بتعبير آخر صلة العقـاد بالمرأة كرجل وانسـان . ولم يكن ذلك غاية المؤلف من كتابه ، فهو لم يقف عند هـذا الحد من الدراسة ولم يقتصر على هذا الغرض وحده ، ولم يزد ماخصه به على باب واحد من أبواب الكتاب الاربعة ليس هو أطولها ولا أوفاها ، بل ان أغلب ماجاء في هذا الباب انما يجري مجرى الشرح والتفسير لتجارب العقاد في الحب

كما سجلها في شعره العاطفي وفي روايته سارة ، حتى ليمكن نقله من موضعه في هذا الباب الى مواضعه من الابواب الاخرى بغير مجهود كبير وبغير تغيير يذكر سواء في منهج البحث أو في سياق الموضوع . أما بقية الابواب ، وهي تذهب باكبر شطري الكتاب ، فقد استغرقتها مناقشة «القضايا الفكرية» . ومن هنا يجوز لنا القول بان عنوان الكتاب قاصر عن مجال موضوعه . وقد فطن المؤلف الى ذلك في مستهل دراسته حيث يحدد موضوعها بانه الوقوف على حقيقة هذه القضية : «المرأة في حياة العقاد وفي فكره» (ص٥) . وقد كان في امكانه استدراك هذا القصور في العنوان بالعدول عنه الى عنوان أوفق وأشمل هو «المرأة في أدب العقاد» . وربما اعترض علينا معترض بقوله ان أدب الاديب وحياته شيء واحد ، وان موضوع أدبه هو موضوع حياته بغير اختلاف ، فلا فرق اذن بين العنوانين . وجوابنا أن ذلك صحيح على التحقيق باعتبار الحكم على صدق العمل الادبي ومدى تعبيره عن نفس صاحبه ، وأن كان ذلك لايمنع من التحديد والتوضيح ولو في عنوان كتاب .

هذه ملاحظة أولى على العنوان . وملاحظة أخرى على المنهج ، هي أن المؤلف تكلم في الباب الاول عن «فلسفة الجمال عند العقاد» ، ثم عاد الى الكلام عن الجمال ورأى العقاد فيه في الباب الرابع . وهو تكرار لامعنى له وليس له مايسوغه من منهج البحث لا أن يكون المنهج على هذا النحو ضربة لازب . وننظر الى ماأورده المؤلف في هذين الفصلين لعلنا نقف على الحكمة من هذا الازدواج . وأول مايبدهنا في الفصل الاول الذى عقده على «فلسفة الجمال عند العقاد» أنه في جملته وتفصيله محاولة استقراء ساذجة لشعر العقاد في معنى الجمال وصنعه الجميل ومايتصل به من المعاني والخواطر والاحاسيس ، سواء في قصائد الغزل أو في أبيات الوصف والتصوير . ولانرانا في حاجة الى بيان ما في هذه المحاولة الساذجة من احالة وتهافت ، لاننا لانستطيع أن نحد خواطر الشاعر وأحاسيسه في مختلف حالاته النفسية ومواقفه العاطفية ، وبالتالى لانستطيع أن نلملم هذه الخواطر والاحاسيس لنقيم منها بناء فلسفة هذا الشاعر أو ذاك في الجمال أو في شيء من الاشياء . وقد وصفنا محاولة المؤلف بانها ساذجة ، والاصح من ذلك أن يقال انها مضحكة ! ولعل التمثيل هنا أدعى الى اليقين الذى لا امتراء فيه .

يقول المؤلف (ص ١٣) :

« على أنه ـ أي العقاد ـ يتصور في بعض الاحيان أن الجمال شره ، لانه يأسره حينما يتطلع اليه في فتاة فاتنة ناعمة البال ، وحينئذ يتمنى العقاد أن يكون له ألف قلب لكى يستوعب هذا الجمال الشره ولايتركها لها (!) فرصته مع غيره ، وأن يكون له ألف عين ليراها بهـا من كل الجهات :

يـاليت لى ألف قلـب
تفنيك عـن كل قلـب
وليت لى ألف عـين
تـراك من كل صـوب

على أن حبيب العقاد الجميل لايوجد أبلق منه في اصطياد دماء القلوب (!) ، أو من هو أملح منه في خطراته أو من هو أجمل من خديه واشرق من وجناته ، أو من هو أعدل من قامته بين قنوات الرماح (!) :

أتـرى أبلق منـه
باصـطياد المهجـات
أتـرى أملح من خـط
ـرتـه في الخطـرات
أتـرى أصبح من خـد
يـه بين الوجنـات
أتـرى أعـدل من قا
متـه في الصـعدات »

ونحب أن نلفت القارىء الى التزام الاستاذ دياب الشرح «القاموسي» لمعاني الكلمات ، فالمهجات دماء القلوب لان المهجة في المعجم هي الدم أو دم القلب على التخصيص. وكذلك الصعدات هي قنوات الرماح لان الصعدة هي القناة وليست القد أو القامة بحال من الاحوال . ونسى الاستاذ دياب أن استعمال هذه الكلمات انما هو على سبيل المجاز .

ويقول في موضع آخر (ص ١٩) :

« على أن الجمال في تصور العقاد حلال والقبح حرام، والحلال خير والقبح شر ، وأن من تجنب ن يشره جميلا أو ينقص كاملا ، فهو في حل من أن يصنع مايشاء :

شرعك الحسن فمـا لايحسن
فهو لايحلو ، وان حل الحـرام
ليس في الحـق تـمام بين
غير مسخ الحسن أونقص التمام»

ويقول في موضع ثالث (ص ٢١) :

«ولايرى شاعرنا الدنيا الا من خلال عيون الجميلات(!) وأن رؤيته للكون بالنفس لا بالنظر ، وأن عيون الجميـلات (أيضا !) كالمصفاة التى تصفى النور من كل مايعلق به :

لا أرى الدنيا على نور الضحى
حبذا الدنيـا على نور العيون
هى كالراووق للنـور فـلا
صفو الا صفوها العذب المصون»

ولست أدرى ، ولا المنجم يدرى ، كيف تكون هـذه المصفاة التى تصفى النـور ، الا أن يكون الالتزام بالمعنى القاموسي للراووق على سنة المؤلف في التزام القاموسية.

ويقول الاستاذ دياب في الصفحة نفسها :

« وفي موقف آخر نراه يقول : انه لايرى الدنيا من خلال نور الليـالى بل من نور عيني حبيبته التى غضت جفنيها حياء من غضيض نظراتها (كذا) :

لا أرى الدنيـــا على نور الليــــالى الغابرات
أين ؟ لا بل نــدع الدنيــا وراء الحجـــرات
نــورنا الليــلة مصباح وليـــد اللمحــــات
غض جفنيـــه حيـــاء من غضيض النظرات »

اما كيف تغض الحبيبة جفنيها حيـــاء من غضيض نظراتها كما يقول الاستاذ دياب فهـذا مالاندريه ، ولكن الذى نعلمه علم اليقين هو ان الشاعر يريد ان المصباح هو الذى غض نوره حياء من نور الحبيبة ونظراتها المتكسرة الفاترة .

وبودنا لو استطعنا ان ننقل الفصل كله ، برمتــه وحذافيره ، لكى يتأكد القارىء من اننا لاتتجنى على المؤلف حين نقول ان محاولته فى هذا الفصل كله هى محــاولة ساذجة او مضحكة . وحسبنا أن نسأل عم يتحدث المؤلف فى هذا الفصل ؟ انه يتحدث – اذا صدق العنوان – عن «فلسفة الجمال عند العقاد» ، ونستطيع نحن ان نقسم له باغلظ الايمان واوكدها ان كل ماقاله فى هذا الفصل لايمت الى فلسفة الجمال عند العقاد بصلة . وكل مافعله انــه نثر شعر العقاد فى معانى الحب والجمـــال والغزل نثرا سطحيا افقد الشعر جلال المعنى وجمال التعبير . وليته مع ذلك احسن الفهم .

ونعود فنسأل المؤلف : هل كل ما حصله من فلسفة الجمال عن العقاد يتحصل فى هذه الجزئيات التى عددها على مدى خمس عشرة صفحة استغرقها هذا الفصل من كتابه ، والتى نستطيع أن نعيدها عليه هنا واحدة واحدة لولا انها عملية لاتجدى واحصاء لايفيد ؟ ..

وعلى هذا المنوال يجرى الفصل الثانى الذى سماه المؤلف «فلسفة الحب عنــد العقـاد» ، وهى من قبيل «الفلسفة » فى الفصل السابق ، فيستهله بهـذه الآية الباهرة : «لقد كان ولع العقاد بالجمال وايثاره اياه – كما وضح لنا ذلك من فلسفة الجمال عنده – باعثا للحب ، اذ لايعقل – كما يقول العقاد – ان يكون نظـره الى الجميلة قبيحــا ، فى حين ان تلك الجميلة تقتله بعينيها ، ولايعقل كذلك (كما يقول الاستاذ دياب هذه المرة) ان يحـرم على العقاد ان يحب الجمال ولايحرم على ذلك الحبيب الاختيال والتبختر ، ولاضرر على العقاد ان يكون حبيبه حلو الطعم ، لذيذ العناق ، شريف الزينة التى يتحلى بها من مصــوغ المعدنيات وغيرها ، ولكن الضرر كل الضرر على العقاد ان يحس بهذه الاشياء ولايذهل من «هذا الجمال ولايعبده» .

«ويقول فى موقف آخر : انه لمن العجيب ان نـرى الجمال الباهر ، ولايوجد فيناالحب القاهر ، ومن العجيب كذلك ان نرى الجبين الواضح ولايسرع اليه القلب ويخفق به ، وأن تكون العيون السوداء الفاترة التى توشك ان يدركها النوم وليست بنائمة ان تمسى هذه العيون ولايكون هناك جفن يسهر عليها .. « وفى تصوره ان الحب فـرض عليه ازاء الفتاة الجميلة ، اذ يتعجب كيف خلقها الله ، وكيف يراها الانسان ولايفل عقله ، وانه يطيع الله حينما يرعى وجــه الجميلة ، وأن من يـرى الله ومن يطيعه فى رعايتها ليعذب بجمالها ، وأن الله لم يبدع فى تصويرها الا على فرض واحد ، وهو انه قــد فرض حبهاً على من يبصرها مثل العقاد ، وان حبها رضاء لله ، واذا لم يكن كذلك لوهب الله الانسان قلبا اصم لايلبى دعوة الغرام..» (ص ٢٧ – ٢٨) .

وبعد ان يفرغ المؤلف من نثر قصائد الحب فى دواوين العقاد على تباين المشاعر والتجارب التى توحيها واختلاف نظرة الشاعر الى عاطفة الحب تبعا لاختلاف مراحل حياته ، يقف بنا امام زحـــام من الآراء «المتناقضة» عن الحب فى فلسفة العقاد ، «فالحب يدعو العقاد الى الايمان بالله» (ص ٣٠) ، «وعالم العقاد هو عالم الحب الذى ينقله الى السموات حيث العرش السامى » (ص ٣٤) ، و «أن للحب اوجـــا فى العلا لايرتقى اليه من بنى الانسان الا قليل» (ص ٣٥) ، و «أن الحب يجعل العقاد يســير فى علياء السماء ولاتتعب روحـه من السير فيها» و «أن الحب فى تصور العقاد كالاساطير بحيث جعل العقاد يؤمن بالسحر» ، و «أن الانسان يشقى بالحب على حين يسعد به الحيوان» ، و «انه لايوجد حب فوق مثال الظنون مع ان العقاد لايطيق الظنون فى الحب» (ص ٣٦) ، وان العقاد «يزعم ان الحب فى الشيخوخة يكون صحيحا فى براءته وحقيقته لان المحب فى هذه السن يكون ناضج القلب فى تذوق الجمال ، وينير الحب حينئذ وجه المحب ويزيل التغضن من قسمات وجهه وثناياه» ، وانه «مهما يكن من أمر الحب مهمـــا اختلفت انواعه واطواره ، فان كل مايحلم به العقاد فى بعض الاحيان هو النظر الى حبيبته ..» (ص ٣٧) . وفى الوقت نفسه يقول لنا المؤلف ان العقاد «انانى فى الحب» ، وانه يرى «أن الحب يبعث على السهد والارق ، بل ويؤدى بالمحب الى الموت» (ص ٣٩) . وان «الفارق الزمنى كان سببا فى شقاء العقاد بحبه ونزوله عن سمته ووقاره الى هوةتربع فيها ممثلة ناشئة تعبث بشاعرنا الشيخ كيفما شاء لهـــا العبث» (ص ٤٠) ، و «أن الحب لابد فيــه من لون من الزراية ليطيق المحب قبيح صفات حبيبه ، وذلك لانحبهن ليس خاليا من المهانة فى قرارته» ، و «أن الحب ترويح وترفيه عن النفس ، ولكل انسان ان يلهو فى الدنيا بمـا يشاء» (ص ٤١) . واخيرا ، وليس آخـــرا ، فالعقــاد رومانتيكى وليس رومانتيكيا فى الوقت نفسه ، ولكن كيف؟ هنا يقرر المؤلف اعتقاده بان الحب لدى العقاد يتفق الى حد كبير مع الحب لدى الرومانتيكيين ، وان لم يكن الاتفاق بينه وبينهم من جميع الوجوه .. «لان الرومانتيكيين كانوا ينظرون الى المرأة على انها ملك هبط من الســـماء يطهر قلوبنا بالحب ويرقى بعواطفنا ، على حين كان ينظر العقاد الى المرأة فى شعر الحب لديه على انها ملك هبط ليروىغلة آدم العاتى فى صلبه ، ومن هنا كان لايرضى من حبيبته أن يكون الحب بينهما طاهرا فقط ، بل يريد منهـــا ان تملأ قلبه بالحب الطاهر والحب الملتهب المتقد ..» ثم ينتهى المؤلف الى هذه الادانة الصريحة القاطعة : «وفى اعتقادنا أن شاعرنا ليس بدعا فى ان يتجه هــذا الاتجاه المخالف

لاتجاهات الحب لدى الرومانتيكيين ، وذلك لان شعرائنا المعاصرين الذين شاركوا العقاد هذا الاتجاه كانوا - على الرغم من رومانتيكيتهم في الشعر - يعبدون في المرأة اطفاءها لجذوة الجنس في أصلابهم . ومن ثم فلا يضير الرومانتيكية اتجاه هؤلاء ، لان عدم سمو عواطفهم يرجع في الاغلب الاعم الى تأخر النشأة الحضارية التي نشئوا فيها من ناحية ، والى أنه لم توجد وسيلة لتهذيب عواطفهم وترقية مشاعرهم ازاء المرأة التي كانت محجوبة عنهم ولايرون من النساء الا شبه بائعات الهوى» (ص : ٤٤) .

وهذه هي فلسفة العقاد في الحب كما تنزل بها الوحي على تلميذه لاكثر من عشر سنين ودارسه المتخصص الوحيد !

ثم ينتقل المؤلف الى البـاب الثاني الذي خصصه للكلام عن «تجارب العقاد في الحب» ، وهو يمضي فيه على سنته من نثر شعر العقاد قصيدة بعد قصيدة . ويبدأ في الفصل الاول بالحديث عن «بداية الحب» ، وهو هنا لايحدد حبا بعينه ولا اسما بذاته من الاسماء . فالعقاد في هـذه الفترة من حياته يمضي ، كما يقول المؤلف ، «يوزع الحب على كل جميل يلقاه ، ويتلهف على تقبيل كل جميل يصادفه» (ص ٥٠) . ويتعثر المؤلف في فهم بواعث العقاد للحب كما يتعثر في فهم شعره وقراءته . انظر اليه يقول في صفحة (٥٩) :

«ويتساءل - أي العقاد - الى أي مدى تصيب حبيبته المعرة بتلامس ثغره بشفتيها ، وينعى على حبيبته ألا تمكنه من ضم شفاهها في العمر مرة ، وأن الشفاه شـهية ، ولايطمع في اشتهائها أكثر من مرة :

فـعـلام تنكر أن تضـم
شـفـاهنا في العمر مـرة
ان الشـفـاه شـهـية
أمـا اذا اشـتهيت فـمرة

فهو قد قرأ (فمرة) في البيت الثاني بفتح الميم وهي بضمها لانها صفة من المرارة ، وكان هذا الخطأ في القراءة باعثا على ذلك التفسير الساذج العجيب ، وهو خطأ فاحش لايغتفر لدكتور في النقد والادب اذا أمكن اغتفاره لتلميذ من صغار التلاميذ . وقد تكرر ورود هذا الخطأ بنصه مرة ثانية في الصفحة (١٧٩) مما يقطع بأنها عثرة فهم وليست عثرة قلم أو لسان .

ولايضيف المؤلف جديدا في الفصول الاربعة التي تلي هذا الفصل ، سوى أنه يضع على رأس كل فصل اسما بعينه أو صفة معينة ، فهي زيادة ، وسارة ، والمصلية ، والممثلة ، هي تجارب محددة في حياة العقاد أشار اليها في كتاباته وشعره ، وكتب عنها غير واحد ممن عرفوا العقاد وخالطوه واطلعوا على بعض دخائله. ولم يفعل المؤلف سوى أن نقل عنهم في الاغلب الاعم ، كالذي فعله في الكلام عن مي ، فقد اعتمد فيه على ماكتبه الاستاذ طاهر الطناحي في مجلة الهلال عقب وفاة العقاد . وجزء كبير مما كتبه الطناحي نقله عن كتابات العقاد نفسه وان لم يشر الى ذلك ، ولم يفطن المؤلف الى هذا النقل ، فنقله بدوره وجعل الطناحي مرجعه فيه وكان الواجب يقتضيه الرجـوع الى العقـاد مباشرة . اما ماكتبه المؤلف عن سارة فطبيعي أن يكون مرجعه فيه الى رواية العقاد ، وكذلك فعل ، فضلا عن شعر العقاد في سارة ومعظمه في الجزء الرابع من الديوان . أما المصلية والممثلة فقد رجع بشأنهما الى دواوين العقـاد الاخيرة ابتداء من وحي الاربعين الى بعد الاعاصير .

والذي نحب أن ننبه المؤلف اليه في هذا الصدد ، أن نسبة كل قصيدة من شعر الغزل والعاطفة في هذه الدواوين الى علاقة بذاتها من هذه العلاقات الاربع أمر عسير ، بل هو أمر مستحيل . وذلك لتشابه الاغراض والمواقف في بعض هذه القصائد ، ولتقارب بعض هذه العلاقات - أو تداخلها أحيانا . وأكثر من ذلك فبعض هذه القصائد كانت من وحي تجارب أخرى غير تلك العلاقات الاربع المعروفة . وليس من تحري الحقيقة في كتابة التاريخ الادبي أن يكون الظن والترجيح سندا مقطوعا بصحته أو دليلا يعتد به . وقد تكلف المؤلف نسبة هذه القصائد وردها الى مظانها فوفق في بعضها ولم يوفق في بعضها الآخر .

ونعبر بالبـاب الثـالث الذي جعل المؤلف عنوانه «الحب بين السعادة والشقاء» ، فلاطيل الوقوف عنده ، لاننا - أولا - نراه فصولا مقحما على منهج البحث بحيث كان من الممكن ادماجه في البابين الســابقين . ولان أكثر ماورد به - ثانيا - سبقت الاشارة اليه اما بنصه واما بنص مغاير . وان كان المؤلف في هذا الباب يعمد الى الاسهاب والتفصيل لما كان الاجمال نصيبه فيما سبق ، ومن أجل ذلك طال هذا الباب حتى جاوز مائة وثلاثين صفحة وان كان موضعه من الدراسة أشبه بالحواشي والذيول .

وقد آن أن نصل الى البـاب الرابع والاخـير من الكتاب ، وفيه يتناول الاستاذ دياب القضـايا الفكرية المتعلقة بالمرأة ، أو المرأة في فكر العقاد كما يقول . ويبدأ المؤلف الفصـل الاول بقضية «الجمال» . وهنـا نرجع - نحن - بالقارىء ، عودا على بدء ، الى ماكنا قدذكرناه عند الكلام عن فلسفة الجمال عند العقاد في الباب الاول وأن ماكتبه المؤلف في هذا الصدد لايخرج عن كونه استقراء ساذجا لشعر العقاد في معنى الجمال ، وأنه أي شيء الا أن يكون فلسفة الجمال عند العقاد .

أما هذا الفصل عن الجمال في البـاب الرابع فهـو بالذات مافتقدناه هناك في الباب الاول ، تأخرت بحرفية «المنهج» أو أسره عن موضعه الصحيح ، ولم يكن ما جاء منه هناك غير اضغاث كلام لامعنى له وأمشاج لا حياة فيها. وليصدقنا القارىء حين نقول ان الكتاب الجيد كالبنية الحية السليمة كل عضو فيها هو في مكانه الطبيعي ، أما أن يكون الرأس في موضع القدمين والقدمان في موضع الرأس، فذلك تشويه في الخلقة وشذوذ في التركيب .

ونعود الى قضية الجمال فنراه يثبت رأي العقاد ، وهو رأي معروف مشهور ، خلاصته أن الجمال هو الحرية،

وان الجسم الجميل هو الجسم الحر ، وان الحرية التى تمثل الجمال هى الحرية المقرونة بالاوزان والقوانين ، وان الشعور بالحرية الموزونة هو الشعور بالجمال . وقد صرف العقاد فى بيان هذا الرأى وتوضيحه عددا من مقالاته ووقف عليه كتابه «هــذه الشجرة» . وقد ناقش المؤلف تفاصيل هذا الرأى ولم يخرج عما أثبته العقاد فيه ، وان كان قد خالفه فى بعض جزئيات ليس هنا مجال مناقشتها . وقارن بين رأى العقاد ورأى الفيلسوف الالمانى كانت من حيث علاقة الجمال بالغاية معتمدا فى حديثه عن كانت على ماكتبه الدكتور غنيمى هلال عنه . وقد وفق المؤلف فى هذا الفصل توفيقا نهنئه عليه ، وفى رأينا أنه أحسن فصول الكتاب من حيث الدقة والشمول .

وفى الفصول التالية ينــاقش المؤلف على الترتيب آراء العقاد فى صفات المرأة الطبيعية وهى تتمثل فى الضعف والاخلاق ، ثم تفاوت الجنسين أو الفوارق الطبيعية بين الرجل والمرأة ، ثم الحقوق والواجبـات ، ثم العـلاقات الزوجية ، وأخيرا موقف العقاد من المرأة على الاجمال .

والمؤلف يخاصم العقـاد فى هــذه القضايا خصومة صريحة لاخفـــاء فيها ، ولاضير فى ذلك فلكل انسان رأيه ونحن نقول مع المؤلف ان كلا منا ابن جيله وعصره وكلا منا يكتب بقلمه وشعوره وفكره . أما أن تسف الخصـومة الى حـد التعريض والتجريح فذلك مايخـرج عن مفهوم الحرية فى الرأى والنزاهة فى الحـكم الى مفهوم الضعف الخلقى والعقد النفسية . ولسنا نعنى الاستاذ دياب بهذا ولانتهمه بوقوفه هذا الموقف من العقاد . وان كنا نأخـذ عليه أنه فى غمرة تحمسه لقضية المرأة ودفاعه عنها ينساق الى ترديد مالاكه قديما ويلوكه حتى الآن أصـحاب تلك العقد عن «البواعث النفسية» التى يصدر عنها العقاد فى كل رأى أو موقف له .

فالاستاذ دياب ينقل رأى العقاد فى المرأة عموما من دائرة القضية الفكرية الى حيز القضية الشخصية فى يسر وبساطة . ويرى أن موقف العقاد من المرأة فى جملته انما يرجع الى ظروف نشــأته ، لماذا ؟ «لان أمـــه كانت قوية الشكيمة صلبة الارادة شديدة الاسر ، حتى أنه كان يتمنى أن يتزوج امرأة مثلها لو وجدها .. ولعل هاته القوة وتلك الصلابة قد ألقت فى روعه منذ الطفولة كراهية للنساء ، وان كان لايعرف أن مصدرها أمه التى كان يحترمها ويوقرها ويجلها عن كل الصغائر حينما يتحدث عنها» .

ويضيف الى ذلك قوله «ان العقاد كان يحمل فى نفسه موجدة على المرأة التى تنزله من عليائه دائما ، فاراد أن ياخذ حقه منها ، مع الايهام بانه يكتب عن طبيعة الجنسين وعن الفوارق الابدية» ، وفى موضع آخر يقول «ان ماكتبه العقاد عن المرأة يحمل فى أطوائه روح الانتقام » .

ويتكلم الاستاذ دياب عن آراء العقاد فى أخلاق المرأة فيقول انها لم تتطور .. «والادهى من ذلك أنه حــاول أن يلبس هذه الآراء ثوبا اسلاميا فى كتابه المرأة فى القــرآن الكريم » .

وفى اعتقاد الاستاذ دياب «ان العقاد يستوحي أحكامه دائما من المرأة غير المتعلمة» ، وفى اعتقاده كذلك أن آراء العقاد «مبنية على معرفته بنســاء لايصلحن مصــدرا فى الدراسات العلمية ، لان خلاصة مايقال فيهن أنهن لايعرفن الى الحياء سبيلا .. ومن هنا نرى أنه من الظلم أن نجعلهن مصدرا لدراسات فى أخلاق النساء وطبائعهن ، لان هؤلاء الحبيبات كن غير حبيبات . فالحب مفروض فيهن من قبل العقاد وحده ، يود أن يطفىء غريزته المتقدة الى الانوثة ، أما نساء العقاد فكانت علاقتهن به لاتخرج عن اطفائه لاتقادهن الى الرجولة » .

وقصارى مانستطيع أن نقوله فى الرد على مايذهب اليه الاستاذ دياب فى هذا المجال هو أن التشهير ليس الطريق الوحيد للوصول الى الحقيقة العلمية ، الا اذا كان التشهير غرضا فى ذاته . وأنه لولا هذه الخنزوانة التى نزت فى أنفه من قضية المرأة فمنعته من صحة الحكم على رأى العقـاد وصحة تقدير موقفه لاستغنى عن كثير مما قاله ، ولما عنى نفسه كل هذا العناء الذى لم يخرج منه بطائل الا التجنى على الحقيقة العلمية والعقاد على السواء .

وقد أشرنا فيما تقدم الى ماوقع فيه الاستاذ دياب من الخطأ فى فهم شعر العقاد بل وفى قراءته . ونشير هنا الى نماذج أخرى من ذلك على سبيل المثال ، فحين يورد قصيدة العقاد التى يقول منها :

شـــعرى دموعى وما بالشـــعر من عوض
عن الدمــوع نفــاها جفن محـــزون

يا ســـوء ما أبقت الدنيـــا لمغتبط
على المــدامع أجفـــان المســاكين

نجــده يشرح البيتين على هذا النحو : « وينفث العقاد دموعه فى شعره ، ولكن الشعر لايعوض الدموع التى جفت فى جفنه المحزون ، وقد صنعت الدنيا مايسيىء حين ابقت للمسرور أجفان المساكين على مجارى الدمع (ص١٩٢)
والشاهد فى شرح البيت الثانى ، ونعترف باننا عجزنا عن فهم مايعنيه بأجفان المساكين على مجارى الدمع ! اللهم الا اذا عدنا الى الشرح القاموسى «اياه» ، وان كان يخذله فى تفسير المغتبط بالمسرور ، لان الغبطة هنا تعنى الحسد أو تمنى مثل حال المغبوط ولاتعنى السرور . ونريحه على أية حال فنقول له ان الشــاعر انما يعنى ان من يغبط أجفان المساكين على تذراف الدمع فهو نفسه مسكين لم تبق له الدنيا من شىء يحسد عليه .

ومن قبيل الشرح القاموسى الذى يصر عليه الاستاذ دياب شرحه لهذا البيت :

حـــيران حـــيران لا نجم الســـماء ولا
معــالم الارض فى الغمـــاء تهـــدينى

فهو يشرحه بقوله : «وهو حيران لايهديه فى آخــر ليلة من ليالى الشهر نجم السماء ولا معـــالم الارض» . (ص ١٩٢ أيضا) .

وهو بهذا يهون الامر على الشاعر ــ هون الله عليه ــ فيجعله حيران لايهتدى ليلة واحدة وحسب هى آخر ليلة

من الشهر دون بقية الليالى ! لان الغمساء هى هكذا فى القاموس ، وليست الكرب او الشدة او الداهية !

ونكتفى بهذا القدر لننتقل بعده الى ما لاحظناه فى سياق الكتاب من اخطاء اخرى يتعلق بعضها بالوقائع التاريخية الثابتة ، ويتعلق بعضها الاخر باللغة والنحو .

ففى صفحة (٩٤) يشير المؤلف الى محاولة سفر العقاد الى السودان فى عام ١٩٤٠ فرارا من بطش النازيين الذين كانوا قد وصلوا الى العلمين بمصر . ولم تكن معركة العلمين او سفر العقاد الى السودان فى هذا العام بل كانا فى شهر يونية سنة ١٩٤٢ كما اشار العقاد نفسه فى هامش ديوانه «أعاصير مغرب» ، وكما يعرف الذين عاصروا هذا التاريخ .

وفى صفحتى (١٤٢) و (١٤٩) يذكر المؤلف ان العقاد حين نشات علاقته بالمثالة كانت سنه تلرف على الستين ، ثم عاد فى صفحة (١٦٠) فذكر أنها كانت تذرف على الخمسين وليس فرق عشرة أعوام بالفارق اليسير فى عمر انسان .

ومن اخطائه اللغوية استعماله كلمة (التدلة) بمعنى التدلل فى مثل قوله : « ويرى الدارس ان تدله حبيبات العقاد عليه قد اورثه عبوسا وقنوطا» . وقد تكرر استعماله لهذه الكلمة بهذا المعنى اكثر من مرة (صفحات ٢٠٦ — ٢٠٧ — ٢١١ — ٢٢٣) وهو استعمال غير صحيح ، لان التدلة معناه ذهاب العقل من الهوى ، وليس له معنى آخر .

ومنها قوله فى صفحة (١٩٦) : «كان الشفاء سيوردها الى حتفها» ، والصحيح ان يقال : سيوردها حتفها . والعجيب ان البيت الذى يشرحه بهذا الكلام يعطيه القاعدة :

تأبى الشفاء كأنه
داء — سيوردها — المنونا

ويقول فى صفحة (٣٢٣) : «ومن اجل هذا الضعف أرفقت المدنية العصرية بالمرأة» ، ولا يقال ارفق به ولكن يقال رفق به وارفقه وترفق به .

ومن الملاحظات التى نحب ان ننبه اليها ان بعض النصوص والشواهد التى نقلها المؤلف سقطت منها عبارات تقصر او تطول فاخلت بالمعنى وادت الى غموض النص . ومن امثلة هذه الاسقاط ما ورد فى صفحة (٣٦٥) : «كان نصيبا عاما لجميع الضعفاء الخاضعين للاقوياء والضعفاء.» وتمام هذه العبارة كما وردت فى كتاب «هذه الشجرة» للعقاد : «كان نصيبا عاما لجميع الضعفاء الخاضعين للاقوياء المسلطين عليهم ، وكان نصيبا عاما على الاقل لطوائف العبيد الذين خضعوا للاقوياء والضعفاء .. »

ومما يلحق بذلك ان المؤلف يخطىء فى الاسماء الاجنبية التى ينقلها سواء باللغة العربية أو بلغتها الاصلية . فينقل اسم الفيلسوف كانت بالحروف الافرنجية هكذا : Cant وصحته Kant ، وينقل اسم الكاتبة الانجليزية «مارى كورللى» عن رسمه العربى على هذا النحو «مارى كوى» ، واسم المصور الكبير دافيز ، او دافيس ، بهذا الشكل «هـ.و. نافيس» .

وبعد ، فقد قلنا كلمة حق صريحة فى هذا الكتاب نرضى بها النقد الادبى الذى خفت موازينه كثيرا فى هذه الايام ، وهانت حرماته فى ضمائر الكتاب والنقاد على السواء . وعسى الا نكون قد غمطنا المؤلف حقه وجهده ، وما هو بالحق المنكور او الجهد القليل .

سيكلوجية الخطوط و الحركة فى الفن والحياة

تأليف : حسن سليمان
نشر : سلسلة المكتبة الثقافية

بقلم : محمد شفيق

يلجأ الفنان احيانا الى ان يدلى برأى فى الفن . ويكون ذلك اما فى شكل مذكرات متناثرة كتلك التى اودعها سيزان او فان جوخ مثلا فى مراسلاتهما الشهيرة ، الاول مع اميل برنارد والثانى مع اخيه ثيو . او فى شكل محاولات نظرية متكاملة او شبه متكاملة كمحاولات ليوناردو دافنشي فى مؤلفه المعروف «فى التصوير» ، او فاسيلى كاندنسكى فى كتابه «الروحانية فى الفن» ، او رمسيس يونان فى كتابه «غاية الرسام العصرى» . وجميعهم كانوا فنانين ، وكانوا يلجأون للكتابة للتعبير عن موقف جديد فى الفن ، وفى اللحظة التى يدركون فيها ان اعمالهم الفنية ذاتها قد تبدو غير كافية — من الناحية النظرية طبعا — لتحديد سمات هذا الموقف الجديد . احيانا ما تشد الفنان هذه المهمة الكبيرة — والتى قد لاتقل أهمية عن ابداع الفن ذاته فى بعض الظروف — فلاتلبث ان تستغرقه كلية ، ومن ثم يبدأ يستشعر حاجة ملحة الى نوع من «التخصص» الجديد . وابرز مثال على هذا نجده فى حالة هربرت ريد . فقبل ان يستغرقه النقد الفنى كان مصورا وشاعرا ايضا .

واحيانا اخرى نجد بعض الفنانين الذين يستطيعون ان يجمعوا — فى آن واحد — بين ابداع الفن والنقد الفنى.

وحسن سليمان هو واحد من هؤلاء الفنانين . فنراه ـ مع عمله كمصور تشكيلي ـ يكتب الكلمات والمقالات النقدية، متابعا بعض القضايا الفنية الهامة ، او معلقا على معرض، او مقدما لفنان ، او مقومالاتجاه فنى ، او معلقا علىمعرض، فى بعض المعاهد الفنية ، واخيرا عارضا لفكرة ـ وبعض التجاوز ـ «لنظرية» فى الفن . هذه النظرية نجـدها فى شكلها التخطيطى العام السريع فى كتابين صغيرين صـدرا اخيرا ، هما «سيكلوجية الخطوط» و «الحـركة فى الفن والحياة» . وذلك ضمن سلسلة من الدراسات التخطيطية العامة التى يزمع حسن سليمان تقديمها لاستكمال تحليل العناصر المختلفة للعمل الفنى ـ الخط والحركة والتكوين واللون ـ فى اطار موضوع واحد هو : «كيف تقرأ صورة».
والمقارنة بين الفنان والناقد عند حسن سليمان هى مقارنة تفرض نفسها ، وفى هذا لانستطيع ان نساوى فى الاهمية بين تصويره الفنى ومحاولاته النقدية . فحسن سليمان هـو اساسا فنانا مصورا . والنقد الفنى ومحاولات الكتابة فى الفن لم تاخذ عنده ـ حتى الآن ـ ركنا هاما من تصويره الفنى او حتى معادلا له . لكن الامر الذى نستطيع انتقرره مع ذلك بوضوح ان كتاباته قد تجاوزت ، منذ زمن ، مرحلة كتـابة المذكرات المتناثرة وتدوين الملاحظات العـابرة .

ونحن نرى ان هذه المقارنة هى مسالة ضرورية وهامة وذلك لانها تكشف اولا عن طبيعة المنطلق الذى بدأت منه هذه الكتابات النظرية النقدية . ثم ثانيا ، وهذا هو الامر الاهم ، انهـا تكشف النقاب عن حقيقة أوضـاع النقد التشكيلى فى مصر ، تكشف النقاب لتظهر مدى القصور الشديد ، والهوة الغريبة السحيقة بين مجال يزخـر بالحيوية وهو مجال الابداع الفنى ومجـال راكد وكودا لامبرر له وهو مجال النقد الفنى . ومعرفة هذه الظروف الخاصة تعيننا تماما على تقـويم العمل الذى امامنـا ، وتمكننا ايضا من استكشاف مبررات النقص التى قـد نجدها فى هذا العمل . ان الاوضاع السلبية فى النقد هى التى تدفع اليوم فنانا ـ وهب حياته كلية للتصوير ـ لان يقتطع جـزء من اهتماماته للكتابات النقـدية . ونميل للاعتقاد الى ان هذه الاهتمامات الجديدة لم تصدر ـ فى المحل الاول ـ عن اسباب ذاتية . كما انها لم تنشأ تلقائيا او تظهر مثلا على أثر حب مفاجىء للكتابة . فكل الظروف المحيطة كانت تقود حسن سليمان لان يكون صاحب كتابات فى النقد الفنى . ونعتقد ايضا فى انه لو كانت ظروف النقد فى مصر مختلفة على ماهى عليه الآن ، ربما مابرزت الحاجة لمثل هذه الكتابات ، او على الاقل فى مثـل هذا الالحـاح والشعور بالضرورة . هذا الشعور الذى نلمسه بحرارته ووضوحه خلف كل محـاولات الفنان فى مجـال الكتابة النقدية .

يثير حسن سليمان بكتابيه الصغيرين «سـيكلوجية الخطوط» و «الحركة فى الفن والحياة» عديدا من القضايا الفنية الهامة ، ويحاول ان يجيب عليها . وحتى نستطيع ان نعرض لهذه القضايا ، وأن نناقشها ، ينبغى ان نتعرف اولا على الاساس الذى تقوم عليه . ان الفن عند حسن سليمان هو ـ قبل كل شىء ـ «لغة» . وهو كاية لغة يقوم على مفردات وقواعد وقوانين محددة . هذه اللغة يسميها حسن سليمان بلغة الشكل . لكن على اى اساس تقوم ؟ يقول : «هذه اللغة تستند لدرجة كبيرة على قوانين الطبيعة من حيث الايقاع والاتزان» . وهذه القوانين انمـا ترفض التلقائية السطحية بطبيعة الامـر . لكنها ترفض الجمود والثبـات والآليـة فى نفس الوقت . فنراه يستهل كتيبه «سيكلوجية الخطوط» بقوله : «فلنتعرف على هذه اللغة التى تعتمد على الطبيعة وقوانينها ثم لنا بعد ذلك مطلق الحرية فى استخدامها او رفضها» . ولغة الشكل هذه لها مفرداتها النوعية : انها الخطوط والمساحات والالوان . وهى الوسـيلة الحقيقية لتـذوق الفن . اى الوسـيلة الحقيقية لامكان وجود نوع من «التواصل» بين المشـاهد والعمل الفنى . غير ان هذه اللغة تحجبها عدة عوامل تجعلها غير مفهومة . واهمها القصة التى نتخيل فى احيان كثيرة أن اللوحة ترويها ، او فى الخبر الذى تقـوله او المدلول الادبى الذى تفرضه . انها «عوامل براقة تغطى على القيمة الحقيقية للعمل الفنى» . وفى المقابل ؟ «يجب ان تنحى جانبا كل العناصر الادبية او المستمدة من نطاق النقدالادبى محولة الى رؤية فنية . يجب ان نرى كل لون وكل مساحة مجردة ومرتبطة بالعناصر الاخـرى .. وفى هـذه اللحظة فحسب يمكن ان نرى تكوين العمل الفنى ونحكم على قيمته الحقيقية» . ينبغى ، اذن ، ان نجرد العمل الفنى ونعريه من هذه العناصر الدخيلة حتى نستطيع ان نتفهم هـذه اللغة .

وبهـذه الوسـيلة يهدف حسن سليمان الى تحقيق استقلال التصوير . وما محـاولته هـذه الا دعوة لهذا الاستقلال .. الاستقلال اولا عن الادب والقصة . ومن ثم تحقيق نوعية التصوير وخصوصيته . ولقد كان هذا هو نفس هدف مدرسة «الباو هاوس» الفنية التى تأسست فى العشرينات من هذا القرن فى المانيا . ومن روادها الكبـار البروفيسر اتان والفنان بول كلى والمعمارى لاكوربوزية . ومحاولة حسن سليمان اليوم تتركز فى تقديم مفهوم للفن يقوم على القواعد التى اسستها هذه المدرسة الفنية . لكنه دائما مايشعرنا طوال دراسته بتحفظه تجاه الاعتمـاد المطلق على اية قواعد فنية ثابتة . وهو فى ذلك مثل بول كلى الذى كان دائما مايحذر تلاميذه قبل البدء فى محاضراته بالباوهاوس من الوقوع فى حبال اكاديمية جديدة نجهـد الحس والفكر . وكيف نتجنب هذه الاكاديمية الجديدة اذن ؟ بالعودة الدائمة الى الطبيعة : انها الاسـاس الجوهرى فى كل قواعد او قوانين فنية . فيقول المؤلف : «نحيط القارىء قبل أن نبدأ ان عنصر تامل الطبيعة اهم له من استرسال الحديث .. وكم يكون أجدى للقـارىء ان يعود عينيه ملاحظة الخلافات البسـيطة بين انحنـاءات الخطوط فى كل ماحـوله . وكيف تختلف انحناءة الخط الخارجى لابريق ماء عنه فى ابريق شاى عنه فى اية آنية» . ان تامل الاشياء البسيطة فى حياتنا اليومية هو الذى ينمى فينا الحس الفنى ، ويكسبنا لغة الشكل . وبهذه اللغة

يبدأ تعاملنا مع العالم على نحو جديد . كما تبدأ الاشياء فى اكتساب دلالات جديدة . ان الشجرة والنهر والسماء لن نتطلع اليها بهذه اللغة على أنها موضوعات تحمل معانى ذاتية أو تتضمن اسقاطات من أنفسنا عليها ، بل سنراها كقيم تشكيلية . سنراها كعلاقات بين أشكال . ولن تأخذ دلالتها المعنوية الجديدة الا من وضعها هذا . عندئذ «ستقول» الخطوط كل شيء . والخطوط لها شانها الهام فى هذه اللغة . فهى التى تحدد معالم الاشياء . لكن الخط ليس مجرد تحديد للاشكال . بل يدل أحيانا كثيرة على خط السير ويخلق الايقاع ويحقق نوع خاص من النغم هو «النغم الخطى» .

بعد أن ينتهى حسن سليمان من مقدمته «السيكلوجية الخطوط» ، يبدأ فى معالجة الموضوع على أساس تقسيمه الى مشكلات . فالاساس فى الخط هو النقطة . انها أبسط شيء فى الطبيعة . وطول يومنا نبصر العالم في شكل نقط . انها تسيل أو تندفع فتصنع خطوطا . والفنان حينما يضع نقطة على ورقة فانها ستحمل لنا معنى رمزيا أو ستعكس لنا رؤية بصرية ،. الا أنها تؤكد فى نفس الوقت قانونا هندسيا . ولها وظيفة ايجابية بالنسبة للوحة . فهى لم توضع صدفة . وقد تثير النقطة احساسا بالحجم أو أفول شيء ، أو تجميع وتكثيف قوى ، أو اشعاع ساقط . والنقطة بعد ذلك يمكن أن تصنع أى شكل من الاشكال .. دائرة أو مربع أو مستطيل . وكل هذه الاشكال فى وسعها أن تثير مشاعر سيكلوجية عن طريق صفاتها الهندسية ذاتها فالمربع ، مثلا فى وسعه أن يوحى بالاستقرار والتكامل لما يتضمنه من استقامة وصراحة الخطوط التى تكونه . وعلى النقيض من ذلك نجد الدائرة . انها دائما ماتعطى شعور بالحركة . كيف ؟ ان مظهرها الجمالى ـ مثل خواص شكلها ـ انما يتأثر بالمحيط الذى حولها . انه يفصلها عن الفراغ المحيط . فهذا الخط الخارجى لايملك أية قيمة استقرارية . والتكوين الهندسى للدائرة فقير ، لذا يلجأ الفنان الى أن يكسر من قسوة فقر شكلها بأن يجعل جزءا منها يختبىء خلف مساحة أو شكل آخر .

ثم يثير حسن سليمان بعد ذلك مسألة القطاع الذهبى Golden Section ، كقانون من قوانين معالجة المساحة التصويرية . كقانون لتقسيم المساحة ووضع النسب واقامة العلاقات بينها . وذلك على نحو تركيبى ومعقد . لذا يتجنب ويبعد عن الاشتقاقات الهندسية البسيطة المباشرة . لكن المؤلف مايلبث أن يعود فيؤكد من جديد على مبدأ التحرر من القوانين الثابتة : «تستطيع النسبة الذهبية أن تخدمنا كثيرا فى تحليل أعمال مشاهير الفنانين رغم أنها ليست القاعدة الوحيدة للعلاقات المتناسقة» . وننتقل بعد ذلك الى مناقشة الخطوط الافقية والرأسية ، ثم البعد الثالث ، وسيكلوجية البعد الثالث. ثم مناقشة سيكلوجية الخط . وهنا يركز حسن سليمان القضية . «يجب أن تؤخذ الخطوط على أنها اتجاهات لقوى تتقاطع فى نقاط لها أهميتها بالنسبة للصورة . والخطوط التى تتعامد بعضها على بعض بزوايا قائمة تصنع مستطيلات ذوات زوايا قائمة وتحدث حالة من السكون والاستقرار . أما الخطوط التى تميل وكأنها تتحدى أربعة أضلاع الصورة وتقسم لنا الصورة الى مساحات منحرفة بعضها عن بعض وتجاه بعضها البعض فهى دائما تعطينا الاحساس بالحركة داخل المساحة المشغولة» . فالخطوط ، اذن ، تصنع عالم الرؤيا . وهى ذاتها قادرة على توصيل اشارات ورموز واثارة مشاعر معينة بفضل أوضاعها الهندسية وخواصها الشكلية ذاتها . فهى اذن تتحدث ، وتتخاطب ، وتصنع لغة . فالخط يبدأ مسيرته من نقطة تتحرك فتترك أثرا وراءها وينشأ من ذلك خط ينساب أو ينثنى أو يندفع فى عنف أو يتكسر ثم يرتكز ليندفع ثانية . وقد يسير ـ على النقيض من ذلك ـ حثيثا خفيفا على سطح الورقة . أليس من هنا ينشأ ويتصاعد النغم الخطى ؟ يقول حسن سليمان : «الحقيقة أن المشاهد دون أن يشعر تجوس عيناه مع الخط مستكشفة علاقاته ، ارتفاعاته وانخفاضاته وسكونه وحركته واندفاعاته ونقط الارتكاز فيه ، اى بكلمة واحدة تجوس العين مستكشفة نغمه وايقاعه ثم تقرر ان كانت العلاقات الخطية منسجمة أم لا ، وان كانت تقول شيئا أم هى خرساء » .

والنغم الخطى يتحدد هو الآخر حسب «ايقاعات» معينة . غير أننا هنا أيضا لانستطيع أن نضع قوانين صارمة تحدد الايقاع لماذا ؟ لان الايقاع فى الرسم يرتبط بالايقاع فى بقية الفنون وهو مرتبط أيضا بتكويننا الفسيولوجى العام . والايقاع عنصر جوهرى فى الرسم وفى التصوير وفي كل الفنون . بل وفى الحياة والطبيعة بأسرها . ان صوت محرك فى باخرة يقترح على الشاعر براوننج الايقاع النغمى لقصيدة من قصائده . كما أننا نتلمس من عملية التنفس، عملية الشهيق والزفير ، نوعا واضحا جدا من الايقاع . وأوزان الشعر عملت لتلائم المزاج الانسانى ، والمزاج الانسانى لحد ما يخضع لعملية التنفس ومقياسه الزمنى. نخرج من كل هذا بأن أهم قيمة انسانية فى سائر الاعمال الفنية عبر التاريخ هى القيمة التى يتضمنها عنصر الايقاع والاتزان . والايقاع يحدد الاشياء ويقيم العلاقات . ولابد بعد ذلك أن ينشأ ضرب من التنظيم على هذه التحديدات والعلاقات . هنا يفرض «الهارمونى» نفسه كعنصر هام وضرورى من عناصر الفن ، ومن قوانين الحياة ذاتها فى نفس الوقت . فاى عمل فنى كامل يحقق عنصر الهارمونى لابد أن نستشعر خلفه قوانين معينة تشيع النظام فى أجزائه المختلفة . قوانين تنظيم الصراع بين المتناقضات الموجودة فيه . وفى الرسم يكون الصراع ناتجا عن تباين المساحات السوداء والبيضاء ، والخطوط الافقية والرأسية ، والخطوط السميكة والخطوط الرفيعة ، الخفيفة والقاتمة، الحادة والمنحنية . ودون وجود لمثل هذه القوانين المنظمة فلن نطرب لنغم أو ننسجم لمجموعة خطوط . فالهارمونى ، اذن ، يأتى عن تنظيم العلاقات ، كما يأتى عن التوتر والصراع . ويختتم حسن سليمان دراسته لسيكلوجية الخطوط بهذه العبارة : «ماكان هدفنا سوى وضع القارىء وجها لوجه أمام الطبيعة والانسان والفن» .

هذا الهدف ذاته سيكون أساس دراسته التالية أيضا عن « الحركة في الفن والحياة » . وهنا يناقش حسن سليمان عنصر الحركة كما ناقش عنصر الخط من قبل . ويترك لنا سيلا من الصور الفوتوغرافية المتعاقبة لكي تقدم المشكلة ، مرفوقة بتعقيبات مركزة . ومنهج مثل هذا هام وخطير . فنحن نجد أنفسنا أولا وكاننا أمام مشروع لعلم جمال تطبيقي . ولو انه مشروع سريع ومقتضب ويحتاج الى مجهودات أوسع بكثير . مجهودات تملأ الفجوات النظرية العديدة ، وتجيب على مختلف التساؤلات الهامة التى تطرحها هذه الدراسة . ويدرك حسن سليمان ـ هذا الفنان المصور ـ انه ليست هنالك لغة أبلغ من لغة الصور . فها هى الحركة تنتشر أمامنا ، فنرى صورها فى الحياة . ونلمسها كامنة فى كل الأشياء : فى الأشجار العارية التى تتحدى فروعها الفراغ والزمن ، والتى تعرى مياه الفيضان جذورها الدفينة ، وفى تذبذب الضوء على سطح المياه فى حركة دائبة ، وفى نسيج عنكبوت وفى نسيج امراة ، وفى منظر الضوء الذى يسيل على الجسد ، وفى تسرب خط يجرى الى أسفل ليحدد وجه انسان . أليست هذه الحركة التى تخلق الحياة ، هى التى تصنع الفن ؟ ان صورة لتمثال كافية بعد ذلك لتلخص قضية النحت بأكملها . فالصورة تجمع بين تمثال لمحارب اغريقى فى حركة اندفاع الى الامام ، وطائر ينطلق فى السماء . ان حركة التمثال ـ هذه الحركة الفنية ـ ستبقى قائمة ، فهى حركة مجمدة ، بينما يمضى الطائر عبر الطريق .

ان قضية الحركة هى قضية الحياة ، وهى قضية الانسان أعلى نتاج الحياة . والانسان يعالج قضية الحركة بكافة الوان المعرفة : بالفلسفة والعلوم والفن . وتتصل أمام هذه القضية كل عناصر المعرفة ، التى قد تنفصل أو تستقل أمام قضايا أخرى . هنا يبرز احتياج العالم للفنان والفنان للعالم ، هذا الاحتياج الذى أصبح ضرورة لا غنى عنها . ان الفنان يأتى احساسه بالحركة عن طريق قوانين حركة الكون . وهو يلمس أعقد علاقاتها فى أبسط المظاهر وأكثرها شيوعا وعادية . قد يراها فى حركة وجه يتوتر أو أطراف تتقلص ، أو غصن يتمايل . ففى الحركات المختلفة فى الحياة تداخل وتوازن وارتباطات ومعادلات ، أى باختصار قوانين وايقاعات . وهنا يكمن وجه القرابة بينها وبين دلالات ومعانى الحركة فى الفن .

بعد أن يناقش حسن سليمان مسألة ترابط حركة الفن بحركة الحياة ، يتعرض لمسألة تمايز كل منهما . عند أى نقطة يتمايزا ؟ عندنقطة واحدة : حينما يتم خلق الاتزان الكامل وتحقيق الانسجام والتعادل . ان العالم المادى الذى هو فى حالة سير دائم ليس بامكانه تحقيق مثل هذا الاتزان والانسجام . انه قابل لان يتحقق فحسب فى العمل الفنى . الذى هو اتزان يتجاوز الزمنية . هو خلق متكامل يملك الحركة للحياة . فالحركة فى العمل الفنى تخضع لقانون ثابت . وكل فنان أصيل يملك العبقرية القادرة على كشف وابراز وصياغة هذاالقانون . لكن هل يستخلص الفنان قوانين الحركة بالمفاهيم والنظريات ، أى بالاهداف المحددة من قبل ، أم يترك أمر هذا الاحساس التلقائى ؟ هنا تلح على حسن سليمان نفس القضية التى نراها تؤرقه دائما . وهى فى الواقع قضية من أهم القضايا المطروحة أمام علم الجمال المعاصر ، والنقد الفنى الحديث . ويجيب حسن سليمان : « وسيان كان هذا الطريق أو ذاك هو الطريق الصحيح للفنان فلا يمكن انكار أو استبعاد عامل التلقائية فى نتاج الفنان » . وما هى التلقائية على وجه التحديد ؟ ان التلقائية « صفة » وليست نتيجة أو « هدفا » كما يزعم البعض . فالتلقائية ميزة تعطى العمل الفنى جدة وتمنحه نضارة تخلع عليه وجها من الرواء . لكن مع ذلك ليس فى وسع الفنان ـ خاصة الفنان الذى يعيش فى قرننا العشرين ـ أن يتجاهل حقيقة أن الفن انما يخضع أساسا لقوانين ثابتة ، وعليه أن يستكشفها دائما ، وأن يعتمد عليها . ان الحياة المعاصرة ـ بتطورها الواسع وتقدمها الكبير بفضل التكنولوجيا والعلم الحديث ـ قد أثرت فى الفن بعمق . ولا طريق ، اذن ، أمام الفنان الا طريق الارتباط بالعلم . والا سقطت الحدود الدقيقة بين الحركة المؤدية لفوضى والحركة الصانعة لنظام . غير أن حسن سليمان سرعان ما يعود فيؤكد على حقيقة تمايز الفن عن العلم . انهما لن يلتحما معا . لكن يجب عليهما أن يساهما فى هدف واحد، هو تقدم الحياة وتطور الانسان .

بعد ذلك يطرق حسن سليمان أبواب قضية هامة ، تشغل الآن تفكير عديد من علماء الجمال ورجال النقد الفنى فى أوروبا ، وهى قضية ارتباط الفن بالحياة العضوية . فنراهم يبحثون كثيرا فى آخر ما قدمه علم البيولوجيا من كشف لأسرار الحياة . ونجدهم يستعيرون من هذا العلم الكثير من المصطلحات الخاصة التى يدخلونها على فلسفة الفن وعلم الجمال ، فيخصبونه ويعطونه مزيدا من الابعاد الجديدة . وفى تقديرى أن هذا الجزء الذى يناقش فيه حسن سليمان هذه القضية هو أهم مافى الدراسة وهو أيضا أكثر أجزائها حيوية . واذا كان حسن سليمان يتعرض هنا للعلاقة بين الفن والحياة العضوية ، فلكى يناقش قضية «الخلق» فى كل منهما . فنراه يعرف عملية الخلق بالحركة التى تتضمنها . ومثال ذلك هو الكون نفسه . فى حركته الشاملة المستمرة والصراع الابدى الخلاق الذى يتخلله عبر وفرة من المتناقضات . ان الخلق البيولوجى وتطوره الدائب وسلسلة التغيرات التشريحية والفيزيائية والبنائية التى لاتنقطع .. كل هذا انما يحدد الهارمونى العام للحياة . وعلى هذا الاساس نفسه يقوم الهارمونى فى الفن . فالفن تحدوه الرغبة الدائمة نفسها ، الرغبة فى تمثل هذا الهارمونى الكونى . وهو يستطيع بالفعل أن يتمثلها ويصل الى مستواها فى كل عمل فنى أصيل . وان كنا لانستطيع التدليل على هذا بقوانين محددةوجازمة كالقوانين الرياضية، الا انها تفرض نفسها بالحاح ووضوح . فما الذى يجعلنا نربط مثلا بين خطوط ملونة على قوقع بخطوط لوحات الفنان «ماتيو» ، أو نربط بين كتل الزلط بالكتل الموجودة فى تماثيل هنرى مور ؟ ان هذه الاعمال الفنية انما تريد أن

تتمثل نفس حـركة الحياة . لذا فهى تعتمد على نفس القوانين التى تقوم عليها هذه الحركة . ان البناءالبيولوجى قـد تكون عبر الاف السـنين لتحمل ضغوطا وردود فعـل مستمرة والشكل العضوى لاى كائن حى هو نتيجة تطور طويل فى نطاق عمليات معقدة وشروط لاحصر لها . وماالشكل الراهن لاى جسم أو عضو حى الا حالة من حالات «اتزان» يحدث فى خلال عملية تطورية خالدة ومستمرة . فبالنظر الى تكوين جناح بعوضة أو ظهر سلحفاة أو مسام قوقع فى قاع البحر نستطيع تمييز تكوينا معقدا ، يمتلك سر اتزان الوجود وايقاعه ، سر مانلمسه من حـركة ومن تناغم . ولا وجود لحركة دون نغم ، فالنغم هو الصفة المميزةللحياة هو الصفة المميزة لكل الكائنات الحية فى هـذا العالم . والاحساس بذلك النبض الغريب والشعور بتلك الحيوية الجياشة التى نلمسها فى العمل الفنى انما يرجع الى ارادة تمثل ذلك النغم الكونى .. نغم الحياة . ان كل ماابدعـه الانسان من فنون التصوير خلال تاريخه الطويل انمـا يستمد أصوله من الاحساس العميق بقوانين حركة الحياة فسواء كان يتردد فى جنباته وقع البناء البيولوجى — كما فى رسوم الرجل البدائى على جدران الكهوف — أم يتمثل ايقاع الاشكال الهندسية ، كما بدى فى المحـاولات الاولى للتجريد فى بداية هذا القرن ، فان فنون الانسان لن تعيش دون الحس العميق بقوانين حركة الحياة . لانه حتى فى هذه الايقاعات الهندسية نعثرعلى جذورعضوية ، ونستشعر صدى الاشكال العضوية . حتى الآلة ذاتها ، نراها تتمثل قوانين الحركة العضوية وتقوم عليها . والمقارنة واضـحة بين وحدة من عمود فقرى وجزء من عمود كامات فى محـرك من المحركات .

ويميل حسن سليمان للاعتقاد بأن محاولة استوحاء الاشكال الآلية فى الفن — وفى الفن الحديث خاصة — هى محاولة تتصف بالجمود ، محاولة كل مهمتها انهـا دخلت تاريخ الفن ، ولم تعد صالحة للبقاء كتيار حى يجـدد نفسه . والمسالة هنا هى مسالة غنى النبع الذى يستمد منه الفن وجوده . فالاشكال العضوية اكثر غنى وتنوع من كافة الاشكال الآلية . ويرى حسن سليمان ان الفضل يرجع الى الفنان «ارب» فى تاكيد هذا العنصر العضوى فى الفن الحديث . ففى أعمال هذا الفنان تتمثل قوانين الحـركة العضوية فى تمام غناها وتنوعها . فنحن لانجد فى هـذه الاعمال خطا أو مسـاحة أو لونا ليس فى مكانه تمـاما . فالخط الذى لايوضع فى مكانه لابد أن يتساقط ، وبلغـة البيولوجيا ، «يتحلل» ويتآكل ، لانه لن يقوى على تحمل ضغوط معينة ، لن يستطيع القيام بحركة دفع يفرضـها وضع الجسم ، تماما كما يبدو فى حالة حـركة مفـاصل الذراع . فالخط ، اذن ، لن يعيش الا بفضل ادائه لوظيفته العضوية الخاصة . لذا يعبر الخط هنا عن نبض الحياة ، ويصبح حيويا ومتوترا ومشحونا بسمة عظيمة . والجانب البيولوجى واضح ايضا فى تحديد ايقاع الخطوط ، وفى خلق انغامها . ورحلة الزفير والشهيق مثال بارز على هذا . فايقاع عملية التنفس يطابق هنا ايقاع الخطوط : حينمـا يريد الطفل أو الفنان أن يرتفع بخط ينتهى هذا الارتفـاع بانتهـاء الشهيق . أو العكس اذا أراد أن ينخفض بخط ينتهى هـذا الانخفاض بانتهاء الزفير . واذا أراد الخط طويلا فيجب أن يسرع حتى يخضعـه للمسافة الزمنيـة للشهيق أو الزفير ، ان كان يريدالمحافظة على دفئهوحرارته وحيويته . والا سيفتر معه الخط ويكون ميتا ومفتقرا الى تدفقه . ولو تاملنا السهولة واليسر الذى تتحرك به يـد الممثل أو ساق الراقص سنكتشف انه ان لم تخضع مثـل هذه الحركات لمسافة الشهيق والزفير الزمنية فلن يكون فيها سهولة ولا ايقاع . فقوانين الايقاع والاتزان الموجـودة فى حركة جسم الانسان ، أو فى الطبيعة ، ستنعكس ايضا فى العمل الفنى . ولابد ان يخضع الايقاع سواء كان صوتيا أو تشكيليا لتكامل عضوى .

بعد ذلك يتعرض حسن سليمان لمكانة الحركة —كعنصر أساسى من عناصر الفن — وتأثيرها فى المدارس الفنيـة المعاصرة . ويكون تركيزه على المدرسة المستقبلية . لقـد قامت المستقبلية على تاكيد وابراز عنصر الحركة فى الفن. ومن الحركة صنعت آلهتها . فدعت الى التمرد على كل القوانين التقليدية ، مطالبة بنوع من الرومانتيكية الجديدة والشاعرية التى تجد فى السرعة والآلية — وهى أبرز سمات عصرنا — ارفع مستويات الجمال . ولاشيء اروع من فولاذ ينبض بالحركة فينطلق مسابقا الرياح . «فسيارة سباق أجمل بكثير من انتصارساموسراك» كما يعلن مارونتى مؤسس هذا التيار الفنى . غير ان حسن سليمان يعتقد ان المستقبلية هى أعمق بكثير من ان تكون مجرد حركة فنية معينة ظهرت فى الافق ، ثم اختفت . فطبيعة تكوينها والاسس التى تعتمد عليها تجعلها تحيا فى كل الاشكال الفنية المعاصرة ، وتنتشر فيمـا وراء الفن التشـكيلى ، لترتبط بالادب والمسرح والسينما .

واخيرا ، فهذه الدراسةالتى ضمنها كتاب «سيكلوجية الخطوط و «الحركة فى الفن والحياة» على الرغم من سرعتها واقتضابها الشديد ، فانها تنطوى على دلالة هامة وخطيرة. كما ون المنهج الذى تناوله المؤلف يكشف عن مفهوم جـديد للفن . عن رؤيا جديدة يحتاجها الفن فى مصر تمام الاحتياج. ان المنهج هنا انما يكشف عن دعوة هامة لاستقلال التصوير، ومن ثم خلق لغة متمايزة ومميزة هى لغة الشكل ، وهى لغة تتسع لكافة المضامين السيكلوجية والبيولوجية والفكرية لغة كونية بالمعنى الحقيقى . وتحتاج هذه اللغة فى خلقها، احتياجا تاما ، الى العلم ، الى كل منجزاته الحديثة . فهذه الدراسة ، اذن ، تتضمن دعوة لتوثيق الوحـدة والترابط بين الفن والعلم ، وذلك على الرغم من تمايزهما، وغنى المنهج الذى يعتمد عليه المؤلف — على الرغم من قلة المادة الخام التى يعالجهاوالموجودة بين يديه — يسمح بتحقيق نوع من التركيب والتفاعل والجدلية بين «قوانين» الفن الاساسية ، «وتلقائية» الاداء الفنى . فهذه الدراسة تتضمن ايضا دعوة الى تجاوز التقيد باية قوانين ثابتة .. دعوة الى خلق مستوى من القوانين الجديدة اكثر ارتقاءا وتطورا واشد تركيبا .

القاهرة في ألف عام

عرض: عبدالفتاح الديدي

أصدرت المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر هذا الكتاب بمناسبة الاحتفال بالفية القاهرة هذا العام . وقد توخت المؤسسة ان ياتى هذا الكتاب فى وقته ليقوم باكثر من دور . فالمطلوب أولا أن يكون هذا الكتاب حجر الزاوية فى الاحتفالات المختلفة بالفية القاهرة وان يكون بمثابة الارضية التى تتقدم عليها بقية الاحتفالات . ذلك ان الاحتفالات بالفية القاهرة قد تعددت الوانها وكثرت اساليبها فمنها ما يخص مجالات الفكر ومنها ما يتعلق بشئون التاريخ ومنها ما يتطلع الى جانب الاعياد والمواسم الشعبية ومنها ماينبع من قلب الفن او المسرح او الادب . ولكن هذا الكتاب هو الذى يوفى حقوق هذه الابواب جميعا ويزيد عليها بما فيه من اعلام وثقافة وسياحة وتسجيل لمشاهد القاهرة وروائعها ومصانعها ومزارعها .

والمطلوب ثانيا ان يسد هذا الكتاب ثغرة كبيرة فى مؤلفاتنا التى نصدرها فى الجمهورية العربية المتحدة عن الآثار والتحف والفنون . ذلك أنه مازال فينا من يميل الى الاعتماد فى المطبوعات الفنية على أفكار تجارية بحتة او على افكار من شانها المبالغة فى المعروضات . وهذا الكتاب صورة حقيقية لكل سنة من الالف سنة التى عاشتها عاصمة البلاد باسم القاهرة .

والمطلوب ثالثا أن يوفر الناشر العربى للقارىء كتابا يستطيع ان يقدم هدية لمن يود الالمام بالقاهرة وتاريخها وحضارتها وتحفها وكنوزها وعمائرها ومناظرها فى أكمل صورة فهذا الكتاب الجديد الذى طبعته المؤسسة بمناسبة ألفية القاهرة يفى بكل الاغراض . فهو يصلح لمحب الفنون الخالصة لان به صورا دقيقة امينة تنقل التحف الفنية فى شكل واضح وبطريقة علمية . وينقل فضلا عن ذلك عددا من اعمال الفنانين المصريين من مثالين ومصورين تشكيليين . ويسجل تحفا نادرة من عصور الفراعنة والعرب والاقباط ومن القاهرة الحديثة .

وهو يصلح للسائح الذى يود ان يحتفظ بصورة واضحة لمعالم القاهرة وذكرياته فيها وببعض مشاهد من اماكنها القديمة والجديدة واحيائها الزاخرة بالملامح والطباع الخاصة .

وهو يصلح للاجنبى الذى يريد ان يعرف ادق تفصيلات الحياة بالقاهرة واعمها على مدى الالف سنةالتى عاشتها وعاشها سكانها بحلوها ومرها .

وهو يناسب أغراض الدعاية السليمة التى تجمع بين الشاعرية والحقيقة وبين الجمال والواقع فى غير تزييف أو ايثار لجانب دون جانب او تفضيل لناحية من النواحى على غيرها .

وهو جدير فوق هذا كله بان يمثل القاهرة فى اى مكان دون ان يعيبه مايعيب الكتب من هذا القبيل فى التركيز على بعض الجوانب والتقصير فيما عداها .فهناك كتب العاديات التى تهمل الاعمال الحيوية والمصانع والجامعات والشعب بعاداته وتقاليده . وهناك كتب الدليل الخاصة بالرحلات التى تقتصر على الاخذ بيد السائح وسط معميات من الالفاظ المرددة والمعادة والغاز الاسطورة المكررة . وهناك كتب التعريف بالتقدم الحديث التى تهمل قلب القاهرة وروحها وصميم جوهرها المؤسس على الفن والطرب وعلى العرف السائد فى الاصالةوالتجديد جنبا الى جنب .

ولهذا فكتاب المؤسسة يغنى فى هذه الابواب جميعها ولايستجيب لحاجة لدى القارىء دون حاجة اخرى ويوفر فى هذه الصفحات القليلة نسبيا (٥٩ صفحة) كل مايهمه ان يطلع عليه من معالم القاهرة وأحداثها ونظم حياتها ومظاهرها العلمية والفكرية والروحية وأبنيتها وفنونها ومؤتمراتها وسكانها دفعة واحدة .

وبالكتاب مقدمة بقلم السيد وزير الثقافة الاستاذ الدكتور ثروت عكاشة يعرف فيها بالمناسبة وبالكتابوسرد سريع لاحداث تاريخ القاهرة وفنها وعلمها واحداثهاومبانيها ومواقعها وكل ماتحتوى عليه من قيم وكنوز ووسائل حضارة واساليب حياة ومعاش يومى فى قرابة الاربعين صفحة . وماعدا هذا يضم مجموعة من اللوحات يبلغ عددها ٥٢٥ لوحة . وهو مطبوع فى ست لغات العربية والروسية والانجليزية والالمانية والفرنسية والاسبانية .

وليس يهم المؤسسة الا ان تكون قد استطاعت اخراج عمل ناجح يناسب مالهذه الالفية من جلال وما للقاهرة الحبيبة - عاصمتنا الخالدة - فى نفوسنا من مكانة .

رسائل جامعية

● نوقشت هذه الرسالة في كلية دار العلوم ، وكانت لجنة المناقشة مؤلفة من الأساتذة : د . بدوى طبانه (مشرفا) ، د . أحمد الحوفى ، د. مصطفى الشكعة (عضوين) .

ميخائيل نعيمة

منهجه فى النقد واتجاهه فى الأدب

نحن الآن ـ كما كان العقاد يقول ـ فى زمن المراجعة والتقويم ، نراجع كل شيء ، وننقد ، ونعيد النظر فى مقاييس «النقد» نفسه ..

والمراجعة والتقويم أولى بالتقديم ، لانهما الاساس فى نهضتنا وفى كل نهضة سواها ، وعليهما يقوم الابتكار المبنى على تفهم القيم ، وتبين الاسس فى مقوماتنا الفنية والفكرية ، ثم محاولة التجديد فيها والبناء عليها بقدر ماتطيق الامة من التجديد والبناء ..

واذا كانت عملية المراجعة والتقويم مطلوبة من جميع القادرين عليها ، ومن جميع الذين يملكون أسبابها ، فان جامعاتنا أحق بالنهوض بذلك الواجب الذى يمليه احساسنا بالحاجة الى نهضة شاملة ، ووثبة موفقة الى الامام ، لبناء مستقبل صالح ينتفع بالجهود الماضية ، وبالجهود المعاصرة على حد سواء ، ليكون الماضى والحاضر دعامة الكيان الجديد والمستقبل المرموق الذى تتفاعل فيه المقومات الاصيلة فى الامة ، وتبقى لها حيويتها واستقلالها الذى لايتعارض هو والافادة من كل نهضة انسانية ، ومن كل تجربة نافعة فى مختلف الميادين وفى شتى المجالات ، حتى تظل قادرة على مسايرة ركب الحضارة فى تطوره وفى تجدده .

وللمراجعة أثرها الذى لايجحد فى تمحيص الافكار وتخليصها من الشوائب وتصفيتها من الاكدار . وللتقويم أثره فى احلال تلك الافكار محلها من التراث القومى أو التراث الانسانى ، وأثره كذلك فى تبين القيم ، والانتفاع بما هو صالح الانتفاع منها ، مع الخضوع فى ذلك التناول لمناهج البحث العلمى ، وأساليبه المستحدثة . وذلك كله عمل كبير يحتاج الى فطنة والى جهد ليس بالقليل .

وأحسب أن جامعاتنا استطاعت أن تبذل جهودا مباركة فى هذا السبيل ، فعملت منذ انشائها على بعث التراث ، وعلى تجلية صفحة الفكر العربى وتقديمها الى الباحثين ، واطلاع العالم عليها . وهى صفحة مشرقة فى أكثر جوانبها ولذلك اعترف المنصفون فى شتى البقاع بعظمة هذه الامة ، وباعها الطويل فى خدمة الفكر الانسانى .

وفى حياتنا الجامعية أشرقت فى سماء الدراسات الادبية الجديدة نجوم كانت قد توارت وراء السحاب فترة من الزمان ، فلمعت أسماء أبى العلاء وأبى الطيب وأبى تمام والبحترى وابن الرومى وابن المعتز والشريف الرضى وابن زيدون وابن المقفع ومن لايحصون من كبار شعراء العربية وكتابها .

كما لمعت أسماء الجاحظ وابن سلام وابن المعتز وقدامة بن جعفر والآمدى والقاضى الجرجانى وأبى هلال العسكرى وابن رشيق وعبد القاهر وابن الاثير وغيرهم من كبار علماء الادب ونقدته . وقد عنيت بهم الجامعة ، ودرسهم أساتذتها فى محاضراتهم وفى كتبهم ، كما درسهم طلاب الدرجات العلمية ، فأجادوا ماوسعتهم الاجادة فى دراستهم مفكرين ودراستهم أفكارا عمد دارسوها الى التعريف بها كما عمدوا الى تقويمها ، والى وصل أفكار أولئك العرب بافكار غيرهم من الامم التى عاصرتهم والتى سبقتهم الى الحياة ، والتى استأنفت حياة فكرية أو فنية جديدة .

ولم تقف جهود الجامعات فى مجال الدراسات الادبية عند أولئك الاعلام من القدماء فى الادب والنقد ، وانما وسعت أعلام الادب من المعاصرين فتتابعت الكتب والرسائل الجامعية فى دراسة البارودى وصبرى وشوقى وحافظ والعقاد والمازنى والرافعى وأبى شادى وزكى مبارك والزيات والجارم والرصفى وغيرهم من أعلام الادب الراحلين ، وطه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور وعزيز أباظة ونجيب محفوظ مد الله فى حياتهم ، وعمر دولة الادب ببقائهم .

وكما لم تفرق جامعاتنا المصرية بين قديم وحديث ، لم تفرق بين مصرى وغيره من العرب الاعلام فى شتى مواطن العروبة ومهاجرها .

ولاشك أن تلك الجهود المتصلة فى خدمة الادب العربى وتوضيح صورته والكشف عن طبيعته واتجاهاته أكبر شاهد على الدور الكبير الذى قدمته جامعاتنا فى سبيل الاحياء وفى سبيل المراجعة والتقويم .

أكتب هذا وبين يدى البحث الواسع العميق الذى كتبه تلميذنا الاديب محمد شفيع الدين عن «ميخائيل نعيمة ومنهجه فى النقد واتجاهه فى الادب» وتقدم به للحصول على درجة الماجستير فى النقد الادبى من كلية دار العلوم فى جامعة القاهرة .

وليس من غايتى فى هذه الكلمة الثناء على كاتب البحث ، ولا اطراء العمل العلمى الذى قدمه والجهد المبارك

الذى بذله ، فانى أعتقد أنه نال من ذلك مايستحق فى المناقشة العلنية ، ونال من ثناء لجنة الامتحان والحكم على الرسالة مالعله يكون حافزا لهمته على الاجادة فى رسالة الدكتوراه وفى غيرها من الاعمال العلمية التى يكمل بها كيانه العلمى .

ولكن محمد شفيع الدين كان موفقا فى اختياره لشخصية ميخائيل نعيمة وأدبه ونقده موضوعا لدراسته العلمية ، اذ أن ميخائيل نعيمة جدير بمثل هذه العناية اذ أنه يمثل احدى الشخصيات الفذة فى حياتنا الادبية المعاصرة ، وهى شخصية لها طابعها المميز ، وتتمثل فى نتاجها الادبى تيارات هذا العصر واتجاهاته الفنية ، وهى فى الوقت نفسه ملتقى لجميع العوامل والمؤثرات البارزة فى عصرنا ، فقد ولد ونشأ فى بيئته العربية ، وثقف علم العرب وثقافتهم وأدبهم ، وتنقل فى كثير من بلادهم ، ويمم الشرق والغرب ، ووقف على مافيهما من حضارة وفكر وفن . والتقت آثار هذا التكوين العربى ونتاج تلك الرحلات المشرقة والمغربة فى نفسه وفى أدبه ، فزود مكتبة الادب المعاصر بزاد من نتاج عبقريته ، ومارس النقد فى مستهل حياته الفنية ، وأخرج أثرا من آثاره القيمة فيه ، وهو كتابه «الغربال» وأبدع فيما ألف من قصائد شعرية وروايات وقصص قصار ومسرحيات ومقالات بالاضافة الى ترجمتين أدبيتين ، ومجموعة كبيرة من الحكم والامثال .

وقدم شفيع لبحثه بمقدمة كشف فيها عن أهمية البحث وغايته والمنهج الذى سلكه فى دراسته ، وعن مصادره ومراجعه .

واتبعها بتمهيد عرض فيه بايجاز لحياة ميخائيل نعيمة وتقلباتها بين بسكنتا فى لبنان ، والناصرة فى فلسطين ، وبولتافا فى روسيا ، وواشنطن ونيويورك فى الولايات المتحدة الامريكية ، وعرض كذلك فى هذا التمهيد للعوامل التى أثرت فيه والينابيع الثقافية والادبية التى نهل منها .

ثم خصص الباحث الفصل الاول من دراسته لآراء نعيمة النقدية ، وقد جاء حافلا بعدد من القضايا النقدية المهمة ، فبدأ بالحديث عن النقد الادبى ومقاييسه عند نعيمة ، وبين أنه ينحو نحو التأثرية التى تعود بالنقد الى ذات الناقد ، وبعد أن ناقشه فى هذا الموقف انتقل الى قضية أخرى هى رسالة النقد أو وظيفته .

ونعيمة يجعل للنقد وظيفتين هما التقويم والخلق ، ولكنه نادى أخيرا بالغاء الوظيفة الاولى ، والاعتداد بالوظيفة الاخرى فقط .

ثم انتقل الكاتب بعد ذلك الى تحديد رأى نعيمة فى طبيعة الأدب ، ورسالته ، ومفهوم الشعر . وأبرز فى دراسته لهذه الموضوعات الثلاثة المذهب الفنى لميخائيل نعيمة ، ذلك المذهب الذى يرتكز أساسا على دعامة روحية فلسفية هى الايمان بوحدة الوجود .

وتتوالى الفقرات ويتصل الحديث عن رأى نعيمة فى الشعر :

فواحدة تصور فهمه للتجربة الشعرية .
وثانية تحدد رأيه فى الخيال الشعرى .
وثالثة تستنبط ادراكه للصورة الشعرية .
ورابعة تتحدث عن نظرته الى وحدة القصيدة .
وخامسة تشرح منهجه النظرى المتكامل فى نقد الشعر ، وكيف طبقه على بعض الاعمال الشعرية .

وتتتابع موضوعات هذا الفصل لاستقصاء اتجاهات نعيمة النقدية ، فيتحدث الكاتب :
عن نقد نعيمة للحياة الادبية فى العالم العربى .
وعن رأيه فى اللغة العربية وموقف الاديب منها .
وعن موقفه من لغة الحوار فى المسرحيات .
وعن دعوته الى تحطيم الموسيقى التقليدية للشعر العربى
وعن رأيه فى وسائل النهوض بالادب العربى .
وعن دعوته الاخيرة الى التخلى عن النقد التقويمى أو التسجيلى كما يسميه ، والاكتفاء بالنقد الخلاق .

ثم يختم هذا الفصل بعقد مقارنة بين « الغربال » الذى ألفه ميخائيل نعيمة و « الديوان » الذى كتبه العقاد والمازنى .

وبذلك ينتهى الفصل الاول الذى يمثل شطرا لرسالة ، وتعقبه سبعة فصول كاملة لدراسة الاجناس الادبية التى أنتجها ميخائيل نعيمة :

فعقد فصلا لدراسة شعره ، وفصل فيه بين الشعر الذى نظمه نعيمة أصلا باللغة العربية والشعر الذى كتبه أولا باللغة الانجليزية ثم ترجمه نثرا الى العربية ، وقد توزعت الدراسة فى القسم الاول من هذا الشعر على خمس نقاط هى : طبيعة التجربة فى هذا الشعر ، ووحدة العمل الشعرى ، والوسائل الفنية ، والصياغة الموسيقية، ولغة هذا الشعر وأسلوبه .

أما شعره المترجم عن الانجليزية فقد اكتفى الباحث بدراسته دراسة عامة لعدم ارتباطه بقواعد الشعر العربى الاصيل .

وخصص الفصل الثالث لدراسة فن الرواية عند ميخائيل نعيمة ، وقدم بذكر بعض الظواهر التى رأى أنها أضعفت البناء الفنى للرواية عند نعيمة فى الروايات الاربع التى ألفها ، وهى «مذكرات الارقش» و «لقاء» و «كتاب مرداد» و «اليوم الاخير» واستشهد لكل ظاهرة بما يؤيدها من نصوص هذه الروايات . ثم عاد فعرض لكل واحدة منها بشىء من التفصيل ليتيح للقارىء التعرف على هذه الروايات وطبيعتها الفنية .

وتعرض فى الفصل الرابع الذى خصصه لدراسة القصة القصيرة للمجموعات القصصية الثلاث التى نشرها ميخائيل نعيمة ، وهى «كان ماكان» و «أكابر» و «أبو بطة» وعنى بأول قصة كتبها ، وتطرق الى الحديث عن موضوع الريادة فى كتابة القصة القصيرة فى الادب العربى الحديث ، وانتهى الى أن نعيمة أحد الرواد الاوائل فى كتابة هذا الفن . ثم قدم دراسة عامة عن فن نعيمة فى القصة القصيرة من حيث اتجاهه الفنى ، ومدى الاختلاف بين المجموعة الاولى والمجموعتين الاخريين ، ثم انتقل بعد

ذلك الى دراسة هذه القصص من ناحية الاطار والأحداث والشخصيات والبناء الفنى حيث صنفها فى مجموعات ، واستشهد لكل مجموعة بأكثر من نموذج . وختم الفصل بالحديث عن لغة القصة القصيرة ولغة الرواية معا .

وفى الفصل الخامس درس النتاج المسرحى لميخائيل نعيمة الذى ينحصر فى مسرحية طويلة واربع مسرحيات قصار ، وكشف عن وجود خطين فى هـذا النتاج : خط اجتماعى ، وخط فكرى روحى . وذكر ان الخط الآخر هو الذى غلب على ادب نعيمة بوجه عام .

ودرس فى الفصل السادس فن المقالة عند نعيمة من ناحية الشكل ومن ناحية الموضوع ، وقسم مقالاته بحسب موضوعاتها ، ونبه الى ان الفصل فى الموضوعات ليس حاسما ، وانما راعى فيه النغمة الغالبة على المقالة . ومن ناحية الشكل درس المقالة من حيث الاطار الذى عرضت فيه ، ومن حيث اسلوبها اللغوى .

وفى الفصل السـابع وهـو الفصل الذى خصصه للترجمـة والسـيرة درس عملين اثنين لميخائيل نعيمة ، أحدهما سيرة جبران التى سماها «جبران خليل جبران» ، والآخر سيرة ميخائيل نعيمة الذاتية المسماة «سبعون» .

وقد درس الباحث سيرة جبران دراسة نقدية تحليلية كشف فيها عما دفع نعيمة الى كتابتها ، وعن دور الخيال فيها ، وتنوع أسلوب عرضها ، وعن الاسباب التى اثارت عليه اعاصير الغضب والثورة من اشـياع جبران خليل جبران ، ثم اشار اخيرا الى ان هذه السيرة بمنهجها الفنى تعد اول سيرة ادبية فى الادب العربى الحديث .

وأما «سبعون» فقد قدم تلخيصا لدوافع نعيمة الى كتابتها ، ولم يحاول عرضها عرضا مفصلا اكتفاء بالترجمة التى قدمها فى التمهيد ، وقنع فى دراستها بتقديم عـدد من الملاحظات .

وفى الفصل الثامن والاخير من فصول الرسالة دراسة للحكم والامثال التى قدمها ميخائيل نعيمة فى كتابه «كرم على درب» طبقا للطبعة الثانية والاخيرة . وقد تنـاولت الدراسة فى هذا الفصل مضمون الحكم والامثال كما تناولت اسلوب صياغتها .

وقد حرص الباحث خـلال دراسته لهـذه الفنون جميعها على ابراز القيم الروحية والفلسفية التى آمن بها ميخائيل نعيمة واتخذها محورا لفلسفته فى الحياة بعامة ، وبيان مدى تأثيرها فى صياغة اعمـاله الادبية ، وتلوينها لمعطياته ، مع حـرص الباحث فى الوقت نفسه على بيـان القيم الجمالية والفنية ، وعلى الربطة بين نتاج ميخائيل نعيمة الادبى وآرائه النقـدية فى القضـايا المتعلقة بهـذا النتاج ..

وهكذا تماسك البحث ، وترابطت فصوله وموضوعاته وحقق غايته من العنـاية بعلم من اعلام الادب والنقـد المعاصرين ، واستحق صـاحبه الدرجة العلمية بالتقدير الممتاز الذى منحته اياه لجنة الامتحان والحكم على الرسالة راضية كل الرضا بما اصاب من توفيق ، وبما بذل من جهد ، وما استعان به من اناة وذكاء على ادراك القيم الفنية والانسانية فى نتاج ذلك الاديب الكبير .

د . بدوى طبانه

ميشيل بوتور

بقية المنشور ص ١٣٩

وفى هذه الرواية أيضا ، نستطيع أن نتحدث عن المتاهة وترمز اليها الرحلة هذه المرة فالأحداث تتمثل فى الذكريات والصور المتداخلة فى ذهن هذا المسافر الذى لا يتحرك ، بكل ما فى هـذه الكلمة من معان . فهو لا يفكر ، أو يناقش بينه وبين نفسـه ما تتميز به امرأته عن عشيقته أو عشيقته عن امرأته . بل يدع أحداث حيـاته تتداخل وتتراكب ، وترتسم ، رويدا رويدا ، الحل الذى نتنبأ به ، أى رجوعه عن القرار الذى اتخذه فى باريس . انه يعلم سلفا أنه لن يرى سيسيل غدا ، وأنه سيأخذ القطار العائد الى باريس ، ويتنازل عن فكرة هجر امرأته من أجل عشيقته. وقد يؤخذ هذا التأمل على أنه رواية نفسـية تقليدية . لكن ديلمون لا يفكر أبدا فى الدوافـع أو الأسـباب التى توحى بأفعاله أو أفعـال الآخرين . يعبـر بوتور عن كل شىء هنـا ، بالصـور ، صور رحلات متتالية الى روما ، ورؤى متعـددة لمدينة روما تتراكم فوقهـا رؤى متعددة لمدينة باريس . ذلك أن مسافرنا يحس بالمكان أكثر مما يحس بالكائنات نفسها . ان ما أحبه وحلم به انمـا هو روما التى جاب شـوارعها خلسة مـع سيسيل . واذا انتقلت سيسيل الى باريس ، فقدت سحرها . واذا وجد صراع فى هذه الرواية ، فهو بين مدينتى روما وباريس ، لا بل بين المشـاعر أو الأحاسيس . فالزوجة أو سيسيل وجهـان شاحبان . وحياة الرواية وسحر الذكرى انما يرتبطان بالمدينتين اللتين ترمزان الى المـرأتين ان الشـخصيتين الرئيسيتين فى « التغيير » هما روما وباريس ، كما كانت بليستون فى « الجدول » .. والواقع الذى تصـطدم به شخصيات بوتور عامة ليس المرأة ، أو الحياة ، أو الطموح ، انه واقع من نوع آخر ، واقـع يفيض شاعرية غامضـة مبهمة ، ويتمثل فى روح المكان ، تلك العبارة التى جعل منها ميشيل بوتور عنوانا لكتاب من أهم مؤلفاته.

ولا يسعنا ، فى النهاية ، الا أن نقول ان من يقرأ هذه الروايات الثلاث ، يجد نفسه مدفوعا، بطريقة تكاد تكون لا ارادية ، الى معرفة المزيد عن ميشيل بوتور وكتاباته .



١ • ١ • ١ كمنجز : العين الخاصة

في مجلة «ذا سبكتيتور» الصادرة في ٢٨ فبراير كتب اشلي براون تحت عنوان «عين خاصة» عن ديواني الشاعر الامريكي أ. أ. كمنجز «القصائد الكاملة من ١٩١٣ – ١٩٣٥» و «القصائد الكاملة من ١٩٣٦ – ١٩٦٢» يقول : ان هذين الديوانين الجميلين انما هما تحية يزجيها ناشر بريطاني الى واحد من اكثر الشعراء الامريكيين جاذبية . ان ادوارد استلين كمنجز (١٨٩٤ – ١٩٦٢) ليس واحدا من هؤلاء الامريكيين الذين سرعان مايجتذبون الذوق البريطاني ، كما فعل روبرت فروست ، وجون كرورانسوم ، واثناء حياته قلما كانت قصائده تنشر في لندن . ومن المحقق انه ليس في انجلترا من يشبهه تماما سوى روبرت جريفز (بين الحين والحين) وهو الذي ظل معجبا به عدة سنوات . وفي امريكا دخل التراث المعاصر منذ ١٩٢٣ ، وهو تاريخ نشر ديوانه «ازهار تيوليب ومداخن». لقد ظهر هذا الديوان ، الذي كان اول دواوينه ، في لحظة مجيدة من تاريخ الشعر الامريكي : اذ ظهر في نفس العام الذي ظهر فيه ديوان فروست «نيو هامبشاير» وديوان ولاس ستيفنز «الارغن». وفي عالم سابق لظهور ديوان رانسوم «نوبات برد وحمى» وديوان ميريان مور «ملاحظات» وكان باوند واليوت قد مهدا الطريق ، ان جاز لنا ان نقول ذلك ، ووجد الشعر الحديث له مستقرا في الولايات المتحدة . وسرعان مانشر

جريفز ولورا ريدنج رسالة عنوانها : «دراسة مسحية للشعر الحديث» (١٩٢٧) كانت تحليلا لامعا للموضوع ، برز فيه كمنجز بروز اليوت . ولابد انه لاح لكثير من الشبان الامريكيين في العشرينيات القول الفصل في الشعر الحديث فقد كان اقرب متناولا من اليوت او باوند ، لايستادى الذهن كثيرا . وقد منحت جاذبيته الخشنة تلك الفترة طابعها ، كما فعلت روايات سكوت فيتزجرالد الاولى .

ومنذ ذلك الحين لاحت دواوين كمنجز الاكبر حجما، كديوانه المسمى «قصائد مختارة ١٩٢٣ – ١٩٥٨» ، وكانها توحى بانه بدأ كتابة قصائده بعد الحرب العالمية الاولى ولكن هذا الديوان الجديد يوضح ان بعض قصائده ترجع بتاريخها الى سنى دراسته في جامعة هارافرد. كان كمنجز، في بداية الامر ، رومانتيكيا متاخرا ، لايريد ان يهجر شعراءه الاثيرين في شبابه ! كيتس وسوينبرن . وكان اليوت ، الذي يكبر كمنجز بستة اعوام ، طالبا بهارفرد، هو الآخر ، حتى عام ١٩١٤ ، وقد اقام اسلوبه على اسلوب الشاعر الفرنسي جول لافورج . وكانت قصيدته المسماة «بروفروك» قد كتبت ، من الناحية الفعلية ، في عام ١٩١١ . اما قصائد كمنجز العصرية فلم تظهر الا حوالى ١٩٢٠ . ويلوح ان اكبر مؤثر فيه حينذاك كان الشاعر الفرنسي جيوم أبولينير .

ويمكن القول بان كمنجز بدأ حياته في فرنسا عام ١٩١٨ ، وهو عام وفاة ابولينير . لقد اثرت فيه الحرب العالمية بعمق ، اكثر مما اثرت في سلفه الفرنسي البولندى وقد وضع كتابا عنوانه «الغرفة الفسيحة» (١٩٢٢) عن تجربة سجنه في معسكر اعتقال فرنسي . وثمة وجوه للشبه بارزة بين الشاعرين . فقد كان كلاهما يقدس الحرية الشخصية تقديسا يكاد يكون مطلقا وينفر من المجتمع المنظم.وكانت بهجتهما الحادة باللحظة الحاضرة تكمن وراء كل تجاربهما.وقد اقتديا ببيكاسو والتكعيبية . (ابولينير بنقده وكمنجز برسومه) من اجل خلق شعر تلقائي . واقتربت بهما ابتكاراتهما المشهورة في ترتيب الابيات والهجاء مما يعرف الآن باسم «الشعر العيني» . وهو الذي يقوم على ترتيب الحروف على الصفحة بطريقة جمالية غير ان ابتعاد كمنجز عن العروض التقليدى لم يطل ، وان نصف شعره الجيد ليتخذ شكل السوناته .

ان خلع كمنجز للغة وتركيب الجملة من مكانها التقليدى هما وسيلته للايحاء بتلقائية ادراكه الحسي . وبلاغته بصرية على نحو واضح ، وان كانت عينه في خدمة اذنه . وهذا هو الجانب التقليدى فيه الذي يمكن ان يتمثله من ينفرون من «الشعر العيني» .

وهذه الطريقة – وهي اكبر من ان تكون مجرد طريقة فهي منهج للنظر الى العالم . وان كانت لاتخلو من عيوب فقصائد كمنجز لاتقل «صقلا» عن قصائد اى شاعر آخر ، ولكن تركيزه على الاحساس شخصي بالضرورة اغلب الوقت ومنذ اربعين سنة كتب الناقد الامريكي ر.ب. بلاكمور عن « هرطقة اللاعقلية » في شعر كمنجز . اى انكاره الافكار والمعتقدات انكارا يؤدى الى غموض شعره واغراقه في العاطفية . فالشعر ، فيما يقول بلاكمور ، «لايكمن في الفورية على الاطلاق» . وربما كان هذا الحكم معنتا اكثر مما ينبغي . فان مايقدمه كمنجز عادة انما هو شيء من هذا القبيل !

عن غروب الشمس هذا (الملوه
خوفا واناسا واجراسا)
اقول ان عينيك تستطيعان ان تاخذا
اليوم بعيدا على نحو اشد خفة وروعا وفجاءة ..
وهي ابيات ليست أشد «فورية» من قول اليوت !
في الساعة البنفسجية حين ترتفع الاعين والظهر من
الدرج ، وتنتظر الآلة الانسانية

كعربة أجرة تخفق من الانتظار

غير أن أبيات اليوت ، رغم أنها متسمة بالطـــابع الفورى ، توحى بما هو أكثر من ذلك . انها تفضى بنـــا الى رؤية للوجود تنتظمنا جميعا . ودفاع كمنجز العنيف عن الحياة الشخصية ـ حيث أن هذا هو موضوع شعره ـ جدير بأن يدافع عنه حتى الآن . وانه لما يشرفه الا يكون قد خضع قط للايديولوجيات السياسية التى كانت تكمن فى انتظار الكثير من المواهب الغنائية فى جيله ـ وهو اغراء لابد أنه كان قويا فى قرية جرينتش فى الثلاثينيات .

وليس معنى هذا أن كمنجز لم يكتب أعمالا ذات طابع «عام» . فان قصيدته المعروفة «تنقل أبى بين مهالك الحب» لاتقل فتنة عما نجده فى الشعر الانجليزى لاى فترة . وثمة نوع آخر من القصائد العامة يمثله تهكمه الخشن ـ وان يكن مضحكا جدا ـ على الحيـــاة العســكرية ، وذلك فى قصيدته التى مطلعها «انى أتغنى بأولاف المسرور والكبير» . ونجد ، كقاعدة ، أن قصائده التهكمية لن تعيش طويلا ، انها مازالت تشوق القراء الذين يذكرون مااتسمت به فترة حكم الرئيس الامريكى كالفن كولدج من خواء ومادية . ولكن مناسبتها قد انتهت . وأعمال كمنجز الكبرى . أى رحلاته الى العالم «العام» انما تشتمل عليها أعماله النثرية الغرفة الفسيحة وايمى (١٩٣٣) وهو كتاب رحلات مرموق عن زيارته لروسيا فى عهد ســـتالين . وكذلك مسرحيته المسماة «هو» (١٩٢٧) التى يمكن أن توضع الى جـــوار مسرحيـــة جيوم أبولينير «اثداء تيريزياس» (باعتبارهمـا منحدرتين من الهزلية الكلاسيكية) . وهذا كله ينضاف الى الانجاز الكبير لشاعر من أفضل شعراء جيله .

**

مقابلة مع روائية بريطانية

فى صـــحيفة (ذاسكوتسمان) الصـــادرة فى أول مارس اجرى وليم فوستر مقابلة صحفية مع الروائية البريطانيـــة اليزابث باون . وعن هذه المقابلة يقول :

ان لاليزابيث باون وجها هادئا بيضاويا وصوتا رنانا واضحا يوحى اليك بانها تعيش فى قصر باحدى الضياع ، يفتح حدائقه للجمهور مرة فى السنة على سبيل الاحسان ، ثم يسارع باغلاقها ، عند أول علامة لسوء السلوك من جانب الجمهور .

وحتى عشر سنوات مضت ، كان يمكن اعتبار هـــذه الروائية المبرزة من طبقة النبلاء ملاك الاراضى ، لانها كانت لا تزال تملك بيتا كبيرا فى مقاطعة كورك ، ذا غرف عالية السقوف ونوافذ واسعة وضعت عنه كتابا عنوانه (باونز كورت) .

تقول : «كانت أسرتى تنتمى الى طبقة السادة الانجلو ـ ايرلنديين الريفية العادية» وتقول فى احدى رواياتها ان امها «شرحت لى أنى لن أكون قط جميلة ولكنها تأمل أن أصل الى اكتساب شخصية لطيفة» .

واذ تتبع تاريخ أسرتها ، تجد انهم كروموليين من ويلز منحوا ٣٠٠ فدانا من أرض ايرلندا ، عند اقامة مستعمرة فيها عام ١٦٥٩ « وقد كان مما ينافي طبعنا أشد المنافاة أن نبيع المكان بعد ذلك بثلاثمائة عام . وأخال أن زوجى ، الذى توفى قبل بيعه ببضع سنوات ، قد كان خليقا أن يحتفظ به » لست أدرى ما شأن الاسر الايرلندية الكبيرة ، ولكن المال يسقط من بين أصابعها . لقد كان أبى محاميا ، دخل قضية بعد اخرى عن املاكنا ، وعن كنز كان يظن انه مدفون فيها ، غير أنه على الرغم من أن احدى هـــذه القضايا وصلت حتى مجلس اللوردات ، فـــقد خسرنا القضية » .

كتبت اليزابيث باون تسع روايات حتى الآن . وهو حصاد صغير بالنسبة لكاتبة خبيرة مثلها . ولكنها كتبت عددا كبيرا من القصص القصيرة الى الحد الذى كانت تجنح معه الى أن تضع كتابتها للروايات فى المحل الثانى . «أما الآن فان الرواية تأتى عندى فى المحل الاول ، حيث انى لم أكتب قصصا قصيرة منذ ١٢ سنة» .

وان لها أكثر الاعين الزرقا التى رأيتها نفاذا مما يفسر ولاشك قدرتها على ابتعاث الاجواء والاماكن فى قصصها .

« انى أرى الاشياء بصريا بوضوح كبير . والحق انى بدأت بفكرة مؤداها انى سأكون فنانة ، وقضيت فى انجلترا عاما ، اختلف الى مدرسة لتعليم الفنون ، الى أن قالوا لى بعـــد فترتين دراســـيتين ـ انى لست موهـــوبة فى الرسم» .

« لقد جذبتنى القصة القصيرة ، فى البداية ، لانى أنظر اليها على أنها ضرب من الرسم ، انها ليست قطعة مضطردة التقـــدم من العمل ولاتحتـــاج الى اســـتمرار كالرواية » .

وقد كتبت روايتها الاولى «الفندق» وهى فى الخامسة والعشرين ، وتعتبر أن هـــذه سن متاخرة بمعايير اليوم المبكرة النضج : «وعلى الفور رأيت الصعوبة الكبرى التى تواجهنى ، وهى كيف أضع عددا من الاناس المختلفين فى نفس المكان ، فى آن واحد ، بحيث يتفاعل بعضهم مع بعض ولاح أن وضعهم فى فندق هو الحل الوحيد » .

وقد أختارت لروايتها فنا رخيصا على ساحل الرفيا الايطالى ، وملأته بضباط انجليز متقـــاعدين وبقـــايا الامبراطورية البريطانية المسنين «وانى لاعـــرف النظـام البريطانى ، حيث كـل شخص يرتدى ثيابه ، بوقار ، للعشاء فى كل مساء » .

« لقد أتاح لى عمى وعمتى قضاء أجازة فى فندق كهذا ببورديجيرا ، وذلك مكافأة لى على تعليم أطفالهما ، ولابد لى من أن أقول انى كرهت الفندق ، وشعرت بالملل من هؤلاء الاشخاص الكالحين المقيمين فيه ، يقلدون مااعتادوا عليه فى انجلترا» .

«غير أن كل رواياتى تسيطر عليها هذه الفكرة : فكرة تغيير المناظر والحق أنى استخدمت هذه العبارة كعنوان فرعى لاحدث رواية لى» . قالت هذا ، والضوء يختفى دون وضوح من وراء أشجار السنديان المواجهة لبيتها .

وعلى سبيل المثـــال فان روايتى الثـــانية «سبتمبر الاخير» ـ وانى بها مولعة ـ كانت عن ايرلندا التى عرفتها وقت القلاقل ، وكل شىء ينقل فى البلاد بالعربات المدرعـة

والدبابات وينصب كمائن . لقد كتبتها في ١٩٢٩ ولكنها تغطى عام ١٩١٩ .

غير أن أشهر كتاب لها ــ وهو الذى ابتعث ذكرى لندن فى وقت الحرب على نحو لم يفعله أى كتاب آخر . هو «حرارة النهار» . بدأته عندما كانت هى وزوجها الان ـ منظم الاذاعات المدرسية الموفد من محطة الاذاعة البريطانية ـ قد قررا أن يستقرا فى لندن ، رغم أنه كان بوسعهما أن يستقرا فى ايرلندا .

« كنت أقوم بأعمال متفرقة فى وزارة الاعلام ، وكنا نعيش فى منتزه ريجنت الملىء بالدور المتداعية المهجورةالتى ظلت ، على نحو ما ، قائمة ، رغم أن الورق كان يتدلى من الجدران ، والاشجار تنمو من قلب المداخن » . واذ اشتغلنا حراسا أثناء الغارات الجوية ، كان لنا حق دخول الدور الخالية ، رغم أن اللوائح كانت تنص ـ فيما أظن ـ على أنه ليس من حقنا أن نكسر بالبلطة الباب الامامى لاى بيت ، الا اذا كانت بداخله قنبلة . وكمثل شخصية باندرلوج التى صورها رد يارد كبلنج ، كنا ندخل ونخرج من هذه المعابد التى لحقها الدمار .

ان اليزابث باون الهادئة أغلب الوقت ، لاتستثار الا عندما يسألها أحد ما اذا كانت رواياتها تتعلق بالاحساس « لقد سئمت هذه العبارة ، فروايات الحساسية تمتلىء باشخاص يستمتعون بمشاعرهم الرهيفة وأحاديثهم الطويلة والبعض يظن أنى من كتاب هذا النوع من الروايات لانى كتبت ذات مرة رواية عنوانها «موت القلب» تدور حول تأثير فتاة فى السادسة عشرة على من يكبرونها سنا .والحق أنى كنت أنظر الى هذه الفتاة على أنها مبعث رعب ، بعض الشىء ، وغبية قليلا » .

« كلا ، لئن كان هناك كاتب أثر فى فهو فيما يحتمل شريدان لى فانو (مؤلف رواية «العم سيلاس») الذى أكن له اعجابا عظيما . ان رواياتى ليست بارعة كرواياته ، ولكنى أدرك أنها تشتمل على نفس العنصر العنيف» .

وهى الآن تعيش فى منزل صغير على ساحل كنت ، يطل على مستنقعات رومنى من ناحية ، وعلى فناء كنيسة والبحر من ناحية أخرى .

« انى أعمل جالسة أمام الآلة الكاتبة على مائدتى ، وهو ماقد يلوح اشبه بوضع التلميذات ، ولكنه وضع أشد موضوعية ، يشعرنى بانه مستقل عن ذاتى . وانها مسالة تجربة وخطأ بالنسبة لى ، اذ أبدد أيامى ، محاولةكتابة قطعة » .

« ولست أرسم الحبكة مقدما ، وانما الموقف ، على حين تدهشنى شخصياتى كثيرا عبر تطورها» .

وهى كثيرا ما تلم بامريكا لتقضى بضعة شهور كأستاذة زائرة فى احدى الجامعات . وقد كانت أول تجربة لها فى أمريكا مخيفة ، اذ طافت بها عضوا فى اللجنة الملكية لعقوبة الاعدام ، وشاهدت متعجبة كرسى الاعدام الخشبى البسيط فى قلب غرفة الاعدام بسجن سينج سينج .

لم يظهر هذا المشهد فى أى من رواياتها ، ولكنها الآن عاكفة على كتابة سيرة ذاتية تجريبية ، ترجع الى الوراء والى الامام فى الزمن ، وتوضح تداخل حياتها الواقعية وقصصها المتخيلة .

ماهر شفيق فريد

المناضلون

شعر : حسن توفيق

الى تلك الطائفة من المثقفين ..
التى اعتادت أن ترفع الشعارات فحسب

فى غرفة أنيقة
مبنية جدرانها من النفاق والدجل
وبابها منفتح لمن يرى الحقيقة
لكنه يدوسها ويرتمى بلا خجل
على المقاعد المريحة
ممددا ساقيه حين يبدأ الكلام
مدخنا سيجارة تلهمه الرؤىء الفصيحة
تلهمه الختام

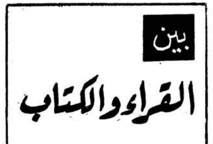
وحين يولد الجدل
تجذبه يد الملل
« معذرة .. يا سيدى .. المقاعد المريحه
تجعلنى أحس بالنعاس والفتور
تجعلنى أثور
لو طالت المناقشة

● ● ●

فى هذه الغرفة يجلس المناضلون
قلوبهم صامته النبض كأنها حجار
وحين يقسمون
يجاهدون أن يغالبوا الشعور بالدوار

● ● ●

يا ضيعة الحقيقه
طائفة من اللصوص والمهرجين
تحترف الحديث عن قضايا الكادحين
فى غرفة أنيقه



دراسة العقاد بين الشيوع والاحتكار

في العـدد الماضي من «المجلة» (مارس ١٩٦٩) كتب الاستاذ الحساني عبد الله مقالا بعنوان « مقـدمة لدرس اصالة العقاد» حاول فيه أن يدفع عن العقاد بعض التهم التي قال انها توجه اليه .

وقد احسست ، بعد قراءة المقال ، بالرغبة في التعليق عليه استجابة لعاملين :

اولهما ، وهو الاهم ، أن المقال يشـتمل على بعض الافكار التي تحتاج الى مناقشة ، وثانيهما ، وهو الاقـل اهمية ، انه اشار - فيما اشار اليه من الاعمال التي قال انها تناولت العقاد تناولا لايوافق عليه - الى كتابي « في نقد الشعر» ومقالتي في «المجلة - اكتوبر ١٩٦٦» عن «قضية المعجم الشعري» .

وارى مراعاة للحيز ان اتناول - فحسب - الفقرات التي تحتاج الى مناقشة من هذا المقال . يحاول الاستاذ الحساني دفع تهمة عن العقـاد لاادري من الذي وجهها اليه ، ومقتضى هذه التهمة ان العقاد لايشير في كتاباته الى مصادره ومراجعه ، ومن ثم فهو غير دقيق ، او ماهو اسوأ من ذلك ، متهم . ويقول الاستاذ الحساني في وصف طريقة كل من الاكاديميين الذين يحرصون على ذكر المصـادر والمراجع وطريقة العقـاد : «استطيع أن تسـمى الاولى طريقة التلاميذ ، لانها تضع الكاتب دائما موضع الممتحن ، وان تسمى الطريقة الاخرى طريقة الاساتذة ، لانها تضعه دائما موضع الثقة والاكبار» . والذي اخشاه من مثل هذا الحكم العام فتح الباب لاضطراب لم يعد البحث العـلمي يستطيع ان يعانيه ، والمسـألة في نظري ليست مسـألة امتحان للطلاب الصغار ، او ثقة في الرواد الكبار ، وانما هي في المكان الاول ارساء تقـاليد للبحث العلمي تحتم ان تكون المادة التي يستعملها الباحث بعيدة عن شبهة الاحتكار او التعمية ، او استئثار قوم بها دون آخرين . وينبغي طبقا لهذا ان يشرك الباحث قراءه معه بوضع ايديهم على اماكن توفر المادة التي يسـتخدمها . تلك مسالة تتصل بديمقراطية البحث العلمي ، وتيسير سبله ، وينبغي ان يستوى فيها الجميع .

والتهمة الثانية التي يحاول الاستاذ الحساني دفعها عن العقاد تهمة متعلقة بموسوعية العقاد ، ويقول الاستاذ الحساني ان من يقول بهـذه الموسـوعية لا يعني وصف العقاد بالتبحر في العلم ، بمقدار ما يعني أنه « سوسـة كتب » . ومنطقه في هـذه القضـية يحتوى على كثير من تحميـل الامـور اكثر مما تطيق . يقـول : « اما دعوى الموسوعية فالذي يقول بها لا يريد ان يحمد للعقـاد سعة الثقافة ، وكثرة الاطلاع . انما المراد ان حظه من تميز النظر قليل ، وانه قد يحسن النقل والتلخيص والانكباب الكثير على الكتب والسقوط الكثير على دوائر المعارف ، ولكنه لا يحسن الخلق .. وهذه دعوى ظالمة .. ولست أعرف دعوى كهذه شاعت ونقيضها هو الحقيق بالشيوع».

هل هذا الكلام يحمل دليله المادي على ان من وصف العقاد بالموسوعية انما قصد وصفه بضد سمة الثقافة ، وكثرة الاطلاع ؟ ومن هم يا ترى هؤلاء الذين يتربصون بالعقـاد وبفكره ، فاذا قالوا انه موسوعة فهم يقولون ، في نظر العالمين ببواطن الامور من حماة حمى العقاد ، انه يحسن التلخيص ، ولا يحسن الخلق ؟ واذا كانت هـذه دعوى وكانت دعوى ظالمة ، وكانت دعوى شائعة فلماذا لم يقـدم الاستاذ الحساني عليها مثالا واحدا ، كما تكرم وذكر عدة امثلة في الكلام عن القائلين بتـأثر العقـاد ؟ المسالة على ما يبدو احد امرين : اما الا تكون هناك دعوى ، واذن فلا داعي للتصورات . واما ان تكون هناك دعوى اثر الاستاذ الحساني الا يمدنا بامثلة توضحها لسبب لا ادريه ، بينما استضعف طائفة من الناس قالت بتأثر العقاد فكان حريصا على ذكر اسمائها واعمالها ، واذن فهذا تفريق بين الناس يصعب قبوله ممن ندب نفسه للدفاع عن الاصالة والحق .

ثالثا ، وهذه هي النقطة الهامة ، يتمسك الاستاذ الحساني بالقول بان الذين وصفوا العقاد بانه متاثر بغيره انما قصدوا في الحقيقة وصفه بانه سارق (وهذا تحامل آخر من الكاتب) ، فالذي يقول لك فلان متاثر بغيره ، ويجتهد في ان يشرح لك ما يريد بهذا التاثر ، انما هـو صادق حتى يثبت كذبه بالدليل ، وليس لاحد ان يصادره ويقول له لقد قلت شيئا ، وقصدت شيئا آخر) . ونتيجة لاصرار الاستاذ الحساني على هذا ، يعني نفسـه في ايراد مجموعة من حقائق الدرس ، لا خلاف عليها مثل ان هنـاك فرقا بين التاثر والسرقة ، وان التاثر غير ملغ للاصالة ، وانه لابد من وجود صلة قوية بين السابق واللاحق ، وان التوارد جائز حتى في الافكار الدقيقة العميقة .

هنا اجد نفسي مرة اخرى مضطرا الى الاشارة الى كتابي « في نقد الشعر » (وهو كتاب عام في معنى الشـعر وغايته يتناول آراء العقاد في هذا الموضوع فيما يتنـاول وليس بحثا خاصا في العقاد) والى مقالتي في نظرية المعجم الشعري - المجلة - اكتوبر ١٩٦٦ - باعتبارهما من الاعمال التي اشار اليها على انها قالت ان العقادمتأثر بالرومانتيكيين الانجليز (ومعنى التاثر هنـا السرقة بمنطق الاسـتاذ الحساني) . واريد ان اقول انني استعملت كلمة (التاثر)، وانا اقصد بها (التاثر) ولا اقصد بها اى شيء آخـر . واؤكد انني في اصـطلاعي بمهمتي العلمية لست في موقف المضطر الى استعمال كلمة مكان كلمة طلبا لتهذيب العبارة او اظهارا للتادب كما يقول الكاتب (وان كان هذان الامران مطلوبين دائما) ، وانما انا في موقف استعمال كلمة تـدل ظاهرا وباطنا على ما اعتقد من واقع ماهدتني اليه النصوص وهذه الكلمة هي حتى هذه اللحظة كلمة «التاثر» .

هذا هو واقع الامر ، فالعقاد متاثر (ومعنى هـــذه الكلمة واضح فيما كتبت وضوح الشمس وهو استفادة العقاد من التراث الرومانتيكى فى تكوين وجهة نظرهالنقدية وهى كلمة شريفة في نفسها مشرفة لمن يتصف بها) ، متاثر من واقع اعترافه (انظر شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ـ مطبعة حجازى ١٩٣٧ ص١٩٢ ومابعدها) ، ومتاثر من واقع النصوص العديدة التى اوردتها فى كتابى المشار اليه ، وهو فى تاثره هذا (وليطمئن الاستاذ الحسانى)ليس أولا سارقا (ولو هدتنى المادة العلمية التى بيدى الى ان الموقف موقف سرقة لما ترددت فى استعمال كلمة «سرقة») ، وثانيا ليست اصالته ملغاة ، وثالثا الصلة قائمة بينه وبين الفكر الرومانتيكى تاريخا (ولسنا فى قرية من قرى النمل كما يقول شكرى حتى تخفى مثل هذه المسائل) ، ورابعا توارد الافكار جائز الا اذا كان هناك اعتراف صريح بالتاثر ومعرفة تاريخية ماثلة بين ثقافتين(توارد الخواطر بين المتنبى وشكسبير مثـــلا : نعم بمنتهى الاطمئـــنان ، لكن توارد الخواطر بين العقاد ووردزورث مسالة تحتاج الى مناقشة أخرى وتسمية اخرى ، وهى مايحـــاول بعض النـــاس ـ وانا منهم ـ أن يقوم بها) . ولم تنته بعد مسالة التاثير والتاثر ، فالاستاذ الحسانى يدخل بها ميدان البحث فى الأدب المقـــارن ويستشهد بكتاب استاذنا المرحوم الاستاذ الدكتور غنيمى هلال . واحب ان أقول ان كل الاستشهادات التى ساقها من هذا الكتاب صحيحة ، ولكن الذى يحتاج الى مناقشة ـ فى نظرى ـ هو بعض ماوصل اليه من نتائج مثل النتيجة التى تقول الآتى : «فكرة التاثير والتاثر جديدة على الادب العربى جدتها على الادب الغربى وهى موضـــوع العلم الذى يسمى بالادب المقارن » ، وبصرف النظر عن جدة الموضوع على الادب الغربى أحب أن أناقش معهالعبارة الاخيرة من كلامه . فليس صحيحا عندى أن التاثير والتاثر هو موضوع الأدب المقـــارن ، وانما الصحيح أن التـــاثير والتاثر مرحلة واحدة ، ومرحلة متقدمة من مراحل البحث المقارن ، وهى مرحلة توثيق،تمهد الطريق لأبحاث فىصلب النصوص ، وفي صلب النقد الادبى ، وهذه الابحاثالاخيرة توضح ، عن طريق التحليل الفنى ، كيفية انتقال الصـــور او الموضوعات او غير ذلك من وسائل الفن وقوالبه أو كيفية تحدد مسارها فى البيئة الجديدة من واقع تقاليد هـــذه البيئة الادبية ، والثقافية والدينية .. الخ ومعنى هـــذا أن للادب المقارن جانبين : احدهما نظرى يبحث فى مسائل التقاء الثقافات ، والتاثير والتاثر عموما (أقول عموما) ، وبعبارة اخرى ، تناول العلاقات الخارجية للآداب ، وهذا الجانب ليس الجانب الاهم ، والآخر ، وهو الاهم ، هـــو الجانب ليس الجانب الأهم ، والآخرة ، وهو الأهم ، هو التمهيدية التى قام بها الجـــانب النظرى ، فيقارن بين النصوص (ومن هنا فليس صحيحا مايقوله الكاتب فى موضع آخر من مقاله من ان «الدراسات المقارنة ليست نابعة من مشاكل نصية») وهو لايستطيع أن يقارن بينها مقارنةتصل به الى نتائج موضوعية محددة الا اذا درســـها دراســـة تحليلية نقدية فى المكان الاول تتعرف على وســـائل التعبير الفنى وتقومها بوسائل النقد الادبى (ومن هنا فليسصحيحا مايقول به الاستاذ الحسانى فى موضع ثالث من مقالته من أن العلاقة ليست قوية بين الادب المقارن وبين النقد ، وانا أقول له : ان الادب المقارن فى جوهره نقد ـ يمكن ان يراجع فى ذلك الفصل الخامس من المرجع التالى :

Wellek, Concepts of Criticism, p. 282 ff.

وكذلك :

Wellek and Warren ,*Theory of Literature*

بعد هذا الكلام فى مسالة التاثير والتاثر يصل الاستاذ الحسانى الى القول بان «الموازنات التى شاعت بين العقاد والاساتذة الغربيين هى في باب النقد عمل لامعنى له ، لانه فى النهاية لايقول شيئا متعلقا بالنص وهى غاية كل دراسة نقدية» . اى نص ذلك الذى يقصده الاستاذ الحسانى ؟ النص الادبى الانشائى على ما يبدو . وما رايه فى نصوص النقد التى يعنى فيها الكتاب بالكشف عن آرائهم فى طبيعة الادب ، معناه وخصائصه وغايتـــه ؟ ماأهمية مثل هـــذه النصوص ؟ وأين مكانها من الدراسة ؟ لقد قال الاســـتاذ الحسانى ان تاريخ النقد غير النقد ، ولكننى احب ان اقول ان تاريخ النقد قد قطع مرحلة كبيرة فى طريق التقدم اصبح معها بعيدا عن مجرد سرد افكار وآراء متناثرة للنقاد . لقد أصبح معها محاولة للكشف عن وحدة التفكير البشرى فى طبيعة الفن ، ومساهمته فى توضيح رؤية الكاتب المنشىء والقارىء على السواء ، وهو من هـــذه الناحية اصبح من صميم النقد لا على هامشه ، من حيث كونه عاملا جوهريا فى ارساء الذوق الادبى على قواعد منضبطة (لاقواعدتعسفية) تساعد بدورها على تفهم ردود الفعل الانســـانى بالنســـبة للحياة وللادب ، وهو لذلك ذو وظيفة اساسية تقرب النقد التطبيقى من الموضوعية ، وتعصـــمه من ان يكون فوضى فردية .

بقيت نقطة واحدة جديرة بالمناقشة فى مقال الاســـتاذ الحسانى وهى نقطة خاصة بحصر دراسة أصحاب العبقرية من أمثال العقاد «في نطاق خاص واستعصائه على القـــدرات الشائعة » واحب أن اقول ان مثل هذه الدعوى جد خطيرة على الدرس الادبى . ان العقاد جزء حى من التاريخ العربى ومن الحاضر العربى ثقافيا وأدبيا ، ولاينبغى ان يكون بحال مؤسسة احتكارية . وتفسير العبقرية بالتفرد الذى يجعلها وكأنها هبطت من السماء أو نجمت من الارض ، لا على أنها جزء من السياق العام للثقافة البشرية ، وانهـــا لذلك محتاجة الى عبقرية متكافئة معها فى التفرد لكى تفهمهـــا وتقدرها ، تفسير يعود بنا الى جو ثقافي اعتقد ان العالم تجاوزه منذ زمن بعيد . ان العقاد باب واسع من أبواب حياتنا الثقافية ينبغى ان يفتح ، ويخطىء هـــؤلاء الذين يريدون ان يغلقوه ، ويلقوا عليه ظلا من التحريم يخيف عباد الله من المجتهدين ، ويجعل منه حرما لايقترب منـــه سوى الخاصة .

والسؤال الذى يطرح نفسه ازاء هذا الكلام هو : من هم ياترى هؤلاء المحظوظون الذينيسمح لهم بدراسة العقاد؟ هل وجدوا بعد ؟ واذن أينآثارهم ليتعلم عليها من همدونهم طاقة واستعدادا أم لم يوجدوا ؟ واذن فما احسب أنـــه يدخل فى باب تحية العقاد ان يقال عنه انه عاش فى عصر عجز فيه جميع الناس عن فهمه أو ادراك مداه .

د . محمود الربيعى

لوحة الغلاف

كان عصر الغورى ختام العصور الاسلامية الزاهرة فى الحضارة قبل زحف السلطان سليم والرزء القومى الذى اصاب القاهرة حين شنق طومان باى عند باب زويلة واختنقت معه الفنون المملوكية الباهرة .

أقام الاشرف قانصوه الغورى مسجدا أفرط فى زخرفته وبهرجته وقام تجاهه مدرسة وقبة وسبيلا ووكالة كانت فندقا للتجار القادمين الى مصر .

وقد اتسم الطراز المعمارى لهذه الوكالة بالفخامة والتناسق وبهذه الساحة الفسيحة تطل عليها مشربيات غرف الوكالة وأجنحتها فتضفى عليها سحرا غريبا .

كانت وكالة الغورى كغيرها من البيوت القاهرية يبدو عليها الهوان والقدم لولا ان ادركتها وزارة الثقافة فجددتها مع المحافظة على أصلها وطابعها وحولت غرفها وأجنحتها الى مراسم للفنانين كما جعلت من بعض قاعاتها مركزا لتطوير الحرف التقليدية .... وفى قاعات أخرى مجموعات من الفنون الشعبية قام على جمعها وتنسيقها فنانون هاموا بالفن الشعبى وآمنوا على الحفاظ عليه فى مقدمتهم الدكتور عثمان خيرت والاستاذ على الديب .

وبهذا تحقق لوكالة الغورى هذا الجمع الثقافى والفنى الذى جعل منها مركزا من مراكز الاشعاع الفنى فى القاهرة .


مشربيات من
وكالة الغورى
بالقاهرة

الغلاف الخلفى :

تبدت ملكة التشكيل النحتى عند الفنان الاسلامى فى الاوانى النحاسية والتماثيل البرونزية .. وقد ابدعت محترفات القاهرة الفاطمية منها الكثير ، ولقى فنانو العصر من حكامه التشجيع فابدعوا وابتكروا .

معظم هذه الآثار كانت من ادوات الحياة ، وكان الاسد أكثر الحيوانات التى صيغت الآنية على هيئته ثم كان الديك والوعل والحصان..

أما الطيور فغالبا ماكانت للمباخر .

وقد أخذت أوربا فى العصور الوسطى عن الشرق صيغة الاناء التحفة الذى يشكل على هيئة التماثيل .

أما مصر فكان أروع ابداعها منه فى العصر الفاطمى وحتى بدايات العصر الايوبى .

ومازال تمثال العقاب من البرونز القائم فوق أحد أروقة الكامبوسانتو فى مقبرة مدينة بيزا من أروع آثار العصر الفاطمى البرونزية .. ومن أكثر آثاره النحتية تميزا وضخامة اذ يجاوز ارتفاعه مترا ويبلغ طوله ٨٥ سنتيمترا .

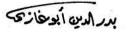
والى جانب هذا التمثال عديد من التماثيل فى متحف اللوفر وفى ميونيخ وفى برلين الى جانب روائع النحاس القاهرى فى المتحف البريطانى .


أسد من البرونز
(القرن الثانى عشر الميلادى)

تتميز هذه الروائع جميعا بقدرة الفنان على أن يضفى على الاشكال روحه الاسلامى وأن يصبغ فنه بصبغة هى التى جعلت للفن الاسلامى فى كل بلد طابعه المحلى الخاص ومذاقه الاسلامى العام .. هى قدرة الشخصية المميزة التى طبعت هذا الفن بطابعها حيثما كان .

وتمثال الغلاف من مجموعة المتحف الاسلامى بالقاهرة يمثل حيوانا على شكل أسد ولكنه أسد جمع بين الالفة والاعتزاز وقد ابدع الفنان فى المزاوجة بين قوة الكتلة النحتية وبين عنصر الزخرفة .. بين الحس الهندسى والحياة وحقق فى التشكيل ايقاعا غريبا نلمسه فى ملامح الوجه والاذنين والاقدام وفى ترديد الاشكال الدائرية وانسياب الكتلة فى سلاسة هى من سمات الاقوياء .

ان المجموعة النادرة التى بقيت لنا من آثار هذا النحت الاسلامى الذى شهد العصر الفاطمى أوجه وازدهاره هى مدرسة فى النحت الحيوانى ملكت سر التحوير وهندسة البناء التشكيلى لعل النحت المعاصر قد لقى فيها مصدرا من مصادر الاصالة والابداع فيما أنتجه من نحت الحيوان .


بدر الدين أبو غازى

تصوير عبد الفتاح عيد